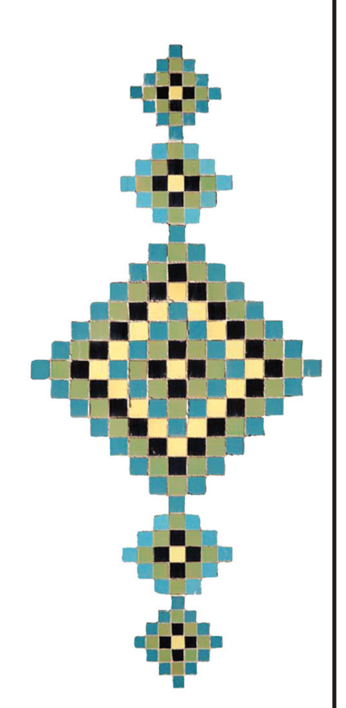


LA REVUE DE
TEHERAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 134, Janvier 2017, 12e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
ISSN 2008-1936
Le tapis persan:
symbolique et dynamiques
d'un art millénaire (II)
www.teheran.ir



*La Revue de Téhéran*

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

**Direction**
Mohammad-Javad Mohammadi

**Rédaction en chef**
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

**Secrétariat de rédaction**
Arefeh Hedjazi
Babak Ershadi

**Rédaction**
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Mireille Ferreira
Elodie Bernard
Gilles Lanneau
Majid Youssefi Behzadi
Khadidjeh Nâderi Beni
Zeinab Golestâni
Mahnaz Rezaï
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Sepehr Yahyavi
Shahab Vahdati

**Graphisme et mise en page**
Monireh Borhani

**Correction**
Béatrice Tréhard

**Site Internet**
Milâd Shokrkhâh
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**
Imprimé par Iran-Tchap

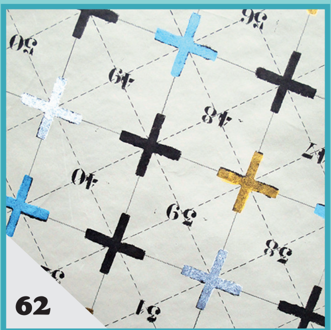
Recto de la couverture:
***Exposition Internationale du tapis persan, août 2016, Téhéran. Photo: Hamidrezâ Dastjerdi***






LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 134 - Dey 1395
Janvier 2017
Douzième année
Prix 2000 Tomans
5 €

www.teheran.ir







# Sommaire



▲ *Fragment d'un tapis de Kermân avec des motifs de vases, début du XVIIe siècle.*

# Le tapis persan et son histoire

Somayeh Jabari
Afsâneh Pourmazâheri

Avec deux millénaires d'histoire, le tapis demeure l'un des éléments pratiques et esthétiques importants de la culture et de l'identité persanes. La finesse de son tissage et la beauté de ses formes nous font parfois oublier ses origines rustiques. Tissé par les nomades du plateau iranien, il n'était tout d'abord utilisé que pour se protéger contre les conditions rudes. Grâce à ses motifs et aux matières utilisées pour sa fabrication, il est devenu ensuite un instrument d'affirmation esthétique et identitaire pour les Iraniens. Le tapis n'a jamais été industrialisé massivement, car les menus détails qui le constituent, transmis artisanalement de génération en génération, ont toujours exigé un apprentissage culturel de proximité, un cadre familial ou quasi familial.

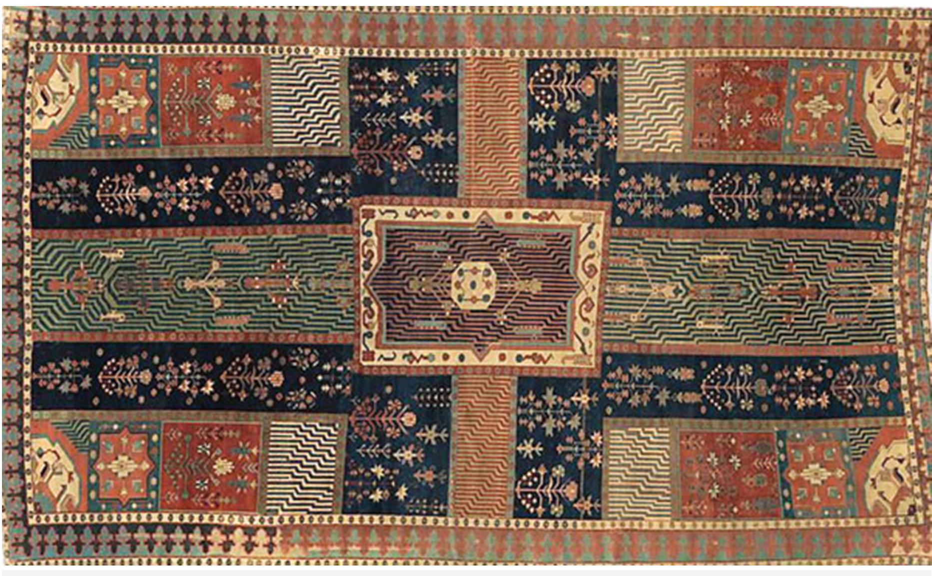
Les tapis persans sont aujourd'hui et depuis longtemps les plus prisés sur le marché européen. A partir du XIIIe siècle, des images de tapis persans apparaissent dans les tableaux des grands peintres européens comme ceux de Giotto au XIIIe siècle, ainsi que de Rubens et de Van Dyck au XVIIe siècle. Ces tableaux montrent qu'on utilisait en Occident les tapis persans comme objet décoratif tandis qu'en Orient, ils servaient systématiquement à couvrir le sol.

Tissés avec des matériaux dégradables, les tapis les plus anciens ne nous sont malheureusement pas parvenus. Le tapis le plus ancien dont il reste aujourd'hui quelques fragments a été retrouvé à Pazyryk en Sibérie. Celui-ci appartenait à un royaume scythe du Ve siècle av. J.-C. La quantité exceptionnelle des nœuds et la délicatesse du tissage, sa fabrication en somme, témoignent de l'expérience cumulée au fil des années par les générations successives d'artisans.

En ce qui concerne la Perse, les documents les plus anciens attestant de l'existence d'un artisanat du tapis datent de l'époque sassanide, au Ier siècle av. J.-C. lorsque l'empereur Héraclius rapporta comme trophée de guerre des tapis de Ctésiphon. Au VIIe siècle, à la suite de la conquête de la Perse par les Arabes, ces derniers purent compter parmi leurs trophées le fameux tapis appelé «le printemps de Khosrô». Mais il ne reste pratiquement aucun morceau identifiable de tapis antérieur au XIe siècle. A peine trouve-t-on quelques ouvrages à propos des méthodes de fabrication, qui datent de la période préislamique. A cette époque, on utilisait des colorants naturels produits à partir de racines de garance, de feuilles de vigne, de cochenille, de paille d'euphorbe, de peaux de grenades ou de noix, de lait tourné, et de certaines graines rouges que l'on trouvait en milieu naturel. La variété des colorants et leur différent traitement donnaient accès à un éventail de couleurs de grande qualité.

En ce qui concerne la Perse, les documents les plus anciens attestant de l'existence d'un artisanat du tapis datent de l'époque sassanide, au Ier siècle av. J.-C. lorsque l'empereur Héraclius rapporta comme trophée de guerre des tapis de Ctésiphon.

Les tapis persans conservés intacts et identifiables appartiennent à l'époque seldjoukide, au XIIe siècle. Mais c'est à l'époque safavide (entre les XVIe et XVIIIe siècles) que le tapis persan connut une nouvelle renaissance en Perse. La profusion et la qualité exceptionnelle des tapis de l'époque ont ravivé la production de matériaux destinés au tapis et à son



▲ *Fameux tapis appelé «le printemps de Khosrô»*

tissage. Les artisans de l'époque qâdjâre et pahlavi ont continué sur la même voie, et sont parvenus à fabriquer des tapis encore plus remarquables.

Mais l'honneur revient aux Safavides d'avoir rationalisé la production et fait connaître le tapis persan dans de nombreuses régions du monde. Sa production n'avait pas dépassé, avant cette date, et malgré sa qualité, le stade de la fabrication nationale. C'est à cette période qu'il a commencé à s'exporter, parfois en très grande quantité, vers l'Inde, l'Anatolie, la Mongolie, l'Europe (notamment vers les Pays-Bas et le Portugal), à Ceylan et en Malaisie. Dans les récits de voyage également, beaucoup d'allusions sont faites au tapis persan. A en croire les auteurs-voyageurs, les fabriques les plus importantes étaient situées notamment à Kermân, Ispahan et Kâshân, dont la tâche principale était de recevoir des commandes royales, celles des hommes de pouvoir, de la haute société ou des commandes venant de l'étranger. Cela atteste de la place importante qu'occupait l'art persan chez les Safavides et l'intérêt personnel que portaient les rois Shâh Abbâs le Grand, Shâh Tahmâsb et Shâh Ismâïl Ier au tapis, à ses motifs et à ses secrets de fabrication.

L'«industrialisation» relative du tapis persan n'a cependant pas empêché les petits artisans de continuer à en faire un moyen de subsistance même après le règne des Safavides, durant la période afghane, puis sous les Afshârides et les Zands au XVIIIe siècle. Mais c'est avec l'arrivée au pouvoir des Qâdjârs (du XVIIIe au XXe siècle) que le gouvernement commença à soutenir sérieusement la fabrication du tapis. Le marché européen étant favorable (les commandes venaient surtout d'Angleterre et d'Autriche), il permit au gouvernement qâdjâr d'investir des sommes considérables dans la production et l'exportation du tapis. C'est à partir de la deuxième moitié du XIX siècle que la France et les Etats-Unis viennent s'ajouter aux commanditaires permanents de tapis persans. Avec l'exposition du Centenaire en 1876 à Philadelphie et celle de Vienne en 1891, le tapis persan parvint à acquérir



▲ *Détail d'un tapis persan détenu par Musée du Louvre, Paris*

le statut d'artisanat noble et devint célèbre dans le monde entier. Malheureusement, et ce malgré l'action du gouvernement, à partir de la deuxième moitié de l'époque qâdjâre, sa qualité ne cessa de baisser.

Ce déclin arriva à son comble au XXe siècle, notamment en raison de la multiplication des guerres régionales et internationales. Le règne des Pahlavi remédia grandement à cette situation. A l'initiative de Rezâ Shâh, la fondation des ateliers de fabrication de tapis en 1936 œuvra activement dans le sens de la conservation et de la propagation des techniques de tissage. Les solutions chimiques pour résoudre le problème des colorants, la relance de la publicité autour de l'artisanat persan et la réhabilitation de certaines techniques éprouvées de tissages révolutionnent alors le statut du tapis persan en pleine modernité. La production et l'exportation du tapis persan a pourtant stagné pendant une phase transitoire (les dernières décennies du XXe siècle) mais à partir des années 1990, on s'est de nouveau intéressé à ce produit national et capital en ce qui concerne l'exportation de l'art persan, mais également sa préservation. A l'heure actuelle, les tapis traditionnels iraniens, tissés à la main et fabriqués notamment chez les artisans professionnels, sont très prisés par la nouvelle génération et dans les pays occidentaux. ■



▲ *Tapis de Kermân avec un portrait du roi safavide Shâh Abbâs et une inscription.*

**Bibliographie:**

- Burns, James D., *Visions of Nature: The Antique Weavings of Persia*, Umbrage, Iceland, 2010.
- Heshmati Razavi, Fazollâh, *Târikh-e qâli va qâli bâfi dar irân* (Histoire du tapis et du tissage de tapis en Iran), Samt, 2009.
- Housego, Jenny, *Tribal Rugs: An Introduction to the Weaving of the Tribes of Iran*, Scorpion, Londres, 1978.
- Jouleh, Touraj, *Pajouheshi dar farsh-e irân* (Une étude sur le tapis persan), Yassâvoli, 2001.
- Shabâni Khatib, Safar-Ali, *Farhang nâmeh tasviri-e erâyeh va naghsheh-ye farsh hâ-ye irani* (Encyclopédie imagée des motifs des tapis persans), Sepehr-e Andiesheh, 2007.
- Souresrâfil, Shirin, *Ketâb farsh-e irân* (Le livre-tapis de l'Iran), Yassâvoli, 1989.
- Yârshâter, Ehsân, *Târikh va honar-e farsh bâfi dar irân* (Histoire et l'art du tissage de tapis en Iran), Niloufar, 2004.

# Les tapis des différentes villes d'Iran

Hamideh Haghighatmanesh



▲ *Tapis de Kermân*

Les conditions géographiques, climatiques et culturelles ont conféré un style distinct aux tapis de chaque région de l'Iran. La façon de vivre de l'être humain dépendant de divers éléments tels que le climat et la culture, ces éléments influencent donc aussi les productions de la société humaine. Les différents éléments d'un produit artisanat traditionnel comme le tapis entretiennent ainsi un étroit rapport avec les conditions de vie et l'esprit de son tisserand. A titre d'exemple, le tapis dur, tissé avec de gros nœuds et des couleurs foncées, et comportant des motifs géométriques, est l'œuvre de tisserands en contact direct avec une nature rude et géométrique: la montagne. Une connaissance plus fine de ces motifs et matériaux permet théoriquement de localiser le lieu exact de tissage du tapis. Cependant, aujourd'hui, le développement des moyens de transport et de communication a considérablement accru les diffusions de modèles et couleurs d'une région à l'autre. C'est ainsi que les motifs *latchak* et *toranj*[1] de Mashhad et de Kermân sont venus orner les tapis de Tabriz.

Dans tous les cas, les tapis des diverses régions peuvent être très similaires autant que très différents selon leur lieu d'origine. Les différences sont à noter sur le type et la facture des nœuds, le plan du tapis, les types et la qualité des fils utilisés, le type de laine utilisé, etc.

### Les tapis de Kermân

Kermân est une grande province désertique du centre-sud de l'Iran. Cette région possède de hautes montagnes au nord-ouest, mais le très aride désert de Lout qui la parcourt est à l'origine de la rareté des ressources hydrauliques et des terres cultivables. La

géographie rude de la région a donc poussé les habitants à diversifier leurs activités, auxquelles ils ont notamment ajouté depuis longtemps l'artisanat du tapis.

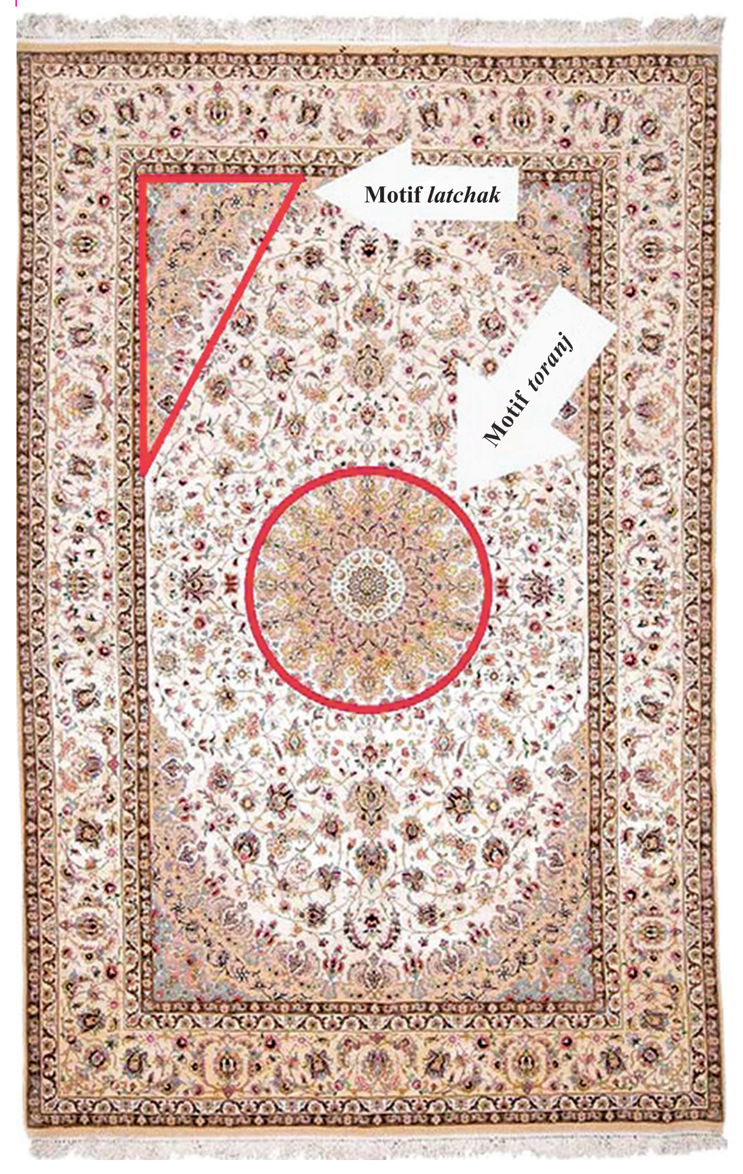
Cette province est depuis des siècles, et plus précisément avant même l'époque safavide, un centre important de tissage en Iran. Des vestiges d'un tapis tissé à Kermân il y a plus de cinq siècles, conservés au musée de l'Imâm Rezâ à Mashhad, témoignent d'une expérience de plusieurs siècles et d'un style déjà alors bien formé, notamment avec les nœuds typiques de la région. D'après Javâd Yasaveli, c'est au XIXe siècle que le tissage de tapis devient une profession à Kermân, sous l'impulsion d'hommes d'affaires venus de Tabriz, alors centre de commerce international et pont vers les pays européens amateurs de tapis persans.

Le tapis de Kermân, qui a connu de nombreux hauts et bas au cours de son existence, se distingue par la finesse de son tissage et de ses motifs. Le nom de Kermân est synonyme de bon tapis, et les tapis tissés dans cette région ornent les musées du monde. La majorité des tapis de Kermân ont une structure particulière, avec trois trames, c'est-à-dire qu'il y a trois trames visibles entre chaque *raj*. La première et la troisième trame sont épaisses mais la seconde est mince.

Il est possible de déterminer trois périodes majeures dans l'histoire du tapis de Kermân:

1- La première période ou l'ère du *termeh* (*asr-e termeh*): cette période coïncide avec la décadence du tissage de châle (*shâlbâfi*). A l'époque, des commerçants de Tabriz ouvrent des ateliers à Tabriz, Hariss, Mashhad, Arâk, Kâshân et achètent notamment des tapis de Kermân en grand nombre, ce qui

La province de Kermân est depuis des siècles, et plus précisément avant même l'époque safavide, un centre important de tissage en Iran. Des vestiges d'un tapis tissé à Kermân il y a plus de cinq siècles, conservés au musée de l'Imâm Rezâ à Mashhad, témoignent d'une expérience de plusieurs siècles et d'un style déjà alors bien formé, notamment avec les nœuds typiques de la région.



La réputation des motifs et dessins de Kermân est aussi due à l’utilisation de motifs très petits massivement étendus sur le fond du tapis, qui forment un plan chargé d’éléments. Selon certains spécialistes, l’usage généreux de motifs floraux pourrait être une compensation consciente ou inconsciente des habitants de Kermân, qui vivent dans une région où la flore est rare.



▲ *Tapis de Kermân, motif* derakhti

permet de développer l'activité du tissage dans la ville. Durant cette période, les dessinateurs et les artisans intègrent les motifs du châle de Kermân, notamment le motif du *botteh jegheh* (paisley).

2- L’ère du Retour (*asr-e bâzgasht*): cette période, qui suit la Première Guerre mondiale, est une ère de retour aux dessins et motifs traditionnels. Les tisseurs de Kermân reprennent en particulier les motifs safavides, notamment l’*eslimi*[2], les fleurs *Shâh-Abbasi*[3], le *toranj*, le *lachak*, etc.

3- L’ère Gobelin: à la fin de l’ère du retour, la crise économique américaine et la chute des ventes ralentissent considérablement le dynamisme du secteur du tapis qui retombe dans une routine marquée par l’influence du style gobelin et des dessins sans originalité. C’est également durant cette période que le motif *gol farang*[4] apparaît.

La réputation des motifs et dessins de Kermân est aussi due à l’utilisation de motifs très petits massivement étendus sur le fond du tapis, qui forment un plan chargé d’éléments. Selon certains spécialistes, l’usage généreux de motifs floraux pourrait être une compensation consciente ou inconsciente des habitants de Kermân, qui vivent dans une région où la flore est rare. Concernant les dessins actuellement communs, les auteurs des livres (introduction sur la connaissance du tapis de l’Iran) et *Farshnâmeh-ye Irân* citent les motifs *sabzikâr*[5], *goldâni*[6], *derakhti*[7], *boteh jegheh, lachak, toranj, gol farang*, gobelin, *shekârgâh*[8] *et afshân*[9] . Ils sont aussi cités par les auteurs de l’ouvrage de référence *Moghadameh-ye bar shenâkht-e qâli-e Irân* (Introduction à la connaissance du tapis persan) comme étant les motifs communs des tapis de Kermân.

Les couleurs et les teintures font également la réputation du tapis de



▲ *Tapis de Tabriz en soie: le* chelleh abrisham

Kermân. Elles sont combinées en des ensembles forts et contrastés et les teintures, souvent végétales, sont stables. En général, pour les tapis de qualité, au moins quinze couleurs sont utilisées, et ce nombre atteint trente pour les tapis de hautes qualités. En effet, les tapis de Kermân comptent parmi les plus diversifiés et les plus gais des tapis persans. Le pourpre foncé, le beige, le bleu clair et foncé, le rose, le vert clair et foncé, font partie des couleurs les plus utilisées dans ces tapis.

**Les tapis de Tabriz**

Les caractéristiques du tapis de Tabriz résident dans sa symétrie et sa finesse. Ses couleurs sont douces et accordées. Le tapis de Tabriz est délicat et considéré comme vide (*pouk*). Les dessins de ces tapis ne sont pas originaux, mais ils réunissent le meilleur des autres styles et régions.

Tabriz ne produit pas uniquement des tapis fins. Au sud de la région sont produits des tapis durs et revêches, au tissage grossier, aux couleurs foncées et aux motifs simples, linéaires et géométriques sans originalité particulière. Ce sont des tapis lourds et leur particularité est la durabilité.

Mais Tabriz reste quand même une ville de tapis fins, notamment de tapis en soie: le tapis *gol-e abrisham* ou Fleur de soie, le *tamâm abrisham* (intégralement en soie) et le *chelleh abrisham* dont le fil et la trame sont en soie et la surface en laine. Le *chelleh abrisham* dure très longtemps et est sans doute l'un des meilleurs tapis persans. Le *tamâm abrisham* est sans égal dans son dessin et ses couleurs. Malheureusement, la génération des tisserands de ces types de tapis fins est en voie de disparition et ces tapis luxueux, très chers et difficiles à produire, se font plus rares.

**Les tapis d'Ispahan**

Les rois safavides, qui ont joué un grand rôle dans la renommée d'Ispahan, leur plus importante capitale, ont été les premiers à considérer le tapis comme un produit commercial et esthétique d'importance. Ils ont donc été à l'origine d'un mouvement de création d'ateliers de production, et ce tout d'abord dans

L'intérêt des rois safavides fit d'Ispahan la première capitale mondiale du tapis en tant qu'objet esthétique et commercial. Ispahan était l'un des centres les plus authentiques de tissage. De nombreux tapis anciens qui existent toujours aujourd'hui ont été tissés dans les ateliers de cette ville et datent de l'ère safavide.



▲ *Tapis d'Ispahan, motif le* shekârgâh

leur propre capitale, Ispahan. De nombreux ateliers de tissage de tapis ouvrirent donc leurs portes à Ispahan au XVIe siècle sous l'impulsion notamment de Shâh Abbâs le Grand.

L'intérêt des rois safavides fit d'Ispahan la première capitale mondiale du tapis en tant qu'objet esthétique et commercial. Ispahan était l'un des centres les plus authentiques de tissage. De nombreux tapis anciens qui existent toujours aujourd'hui ont été tissés dans les ateliers de cette ville et datent de l'ère safavide. Les tapis de cette ère sont conservés dans des musées iraniens ou étrangers. Ils sont remarquables par leurs matières premières luxueuses, leurs couleurs végétales très stables et les motifs alors originaux qu'ils sont les premiers à arborer. Après la chute des Safavides, le tissage du tapis déclinant dans cette ville, il perdit son statut pendant très longtemps. Mais l'ère safavide permit au tapis d'Ispahan d'imprimer définitivement sa griffe sur le tapis persan, avec notamment ses motifs aujourd'hui courants, qui sont l'œuvre des meilleurs artistes ispahanais de l'ère safavide. Citons parmi ces motifs le *lachak,* le *toranj,* l'*eslimi,* les fleurs Shâh-Abbâssi, le *mehrâbi*10*,* le *derakhti,* le s*hekârgâh*, etc.

Les motifs antiques et floraux dominent les dessins du tapis d'Ispahan. Les tisserands ispahanais sont également réputés pour l'usage de teintures naturelles et traditionnelles dans des mélanges et des compositions qui montrent un grand savoir-faire dans le travail des couleurs.

Aujourd'hui, les tapis d'Ispahan comptent toujours parmi les plus réputés d'Iran du fait de leurs couleurs, de leur qualité et deleur durabilité. D'aucuns diront que l'attachement aux méthodes et motifs traditionnels dans le tissage de

ce tapis en fait aussi la force. Cependant, Ispahan étant sans conteste la capitale des artisanats fins iraniens, il est normal que le tapis aussi y soit un jour ou l'autre l'objet de nouveautés.

### Les tapis de Mashhad

Le tapis est l'un des artisanats de valeur de la province du Khorâssân Razavi. Le tapis devient un produit commercial d'importance dans la région au XIXe siècle, en même temps que dans d'autres villes telles que Kermân ou Kâshân. Le développement de cet artisanat se fait sous l'impulsion de marchands de Tabriz, qui ouvrent des ateliers de tissage un peu partout en Iran. Pendant quelques décennies, le tapis de Mashhad bénéficie d'un succès important et bat des records d'exportation. Mais sa popularité diminue à cause d'un excès de polissage, affinant le tapis au point d'en diminuer la solidité et la qualité. De plus, à l'apogée de sa popularité, ce tapis n'était tissé qu'avec des laines très délicates. Les motifs *shâh abbâssi, lachak, toranj* et *gol farang* étaient utilisés, adaptés au style mashhadi avec notamment de grosses fleurs d'ornementation. Les tapis de Mashhad ont toujours été tissés autant avec le nœud turc que le persan et aujourd'hui, c'est le nœud turc qui domine.

Parmi les plus renommés de ces tapis, citons les tapis d'Amou Oghli, dénommés en l'honneur de leurs designers originels, les frères Amou-Oghli, tisserands bien connus de Mashhad, dont certaines œuvres nous sont parvenues. Leur style se caractérise notamment par un tissage très serré (nombre de nœuds par *raj*), l'usage des couleurs végétales et traditionnelles, l'harmonie extraordinaire des dessins et des couleurs, le poids léger du tapis, pourtant extrêmement solide et pérenne du fait de la densité de nœuds et la grande délicatesse proprement esthétique de l'ensemble.



▲ *Tapis d'Amou Oghli, Mashhad*

### Les tapis de Nâïn

Nâïn, petite ville de la province d'Ispahan, est connue depuis environ un siècle pour ses tapis très fins. Avant de se lancer dans le tissage du tapis, les habitants de Nâïn étaient traditionnellement des tisseurs d'*abbâ,* long manteau masculin fait de fine laine

Au début, Nâïn n'avait pas de modèle et de dessin de tapis propre, et utilisait les modèles d'Ispahan. Mais au fil du temps, des designers importants ont émergé, notamment les frères Habibiân, qui se sont inspirés de la nature désertique de Nâïn, ainsi que de son architecture et histoire, pour imaginer de nouveaux dessins et plans de tapis.



▲ *Tapis de Nâïn (Naeen), designer: Habibiân*

de chameau. Le tissage de tapis a replacé le tissage des manteaux de laine dans un processus plutôt rapide, dû à Mirzâ Jalâl Pirzâd qui, en 1921, ouvrit un premier atelier d'enseignement de tissage de tapis. Pour les tisserands de Nâïn, la transition ne fut pas difficile au vu de leur savoir-faire. Au début, Nâïn n'avait pas de modèle et de dessin de tapis propre, et utilisait les modèles d'Ispahan. Mais au fil du temps, des designers importants ont émergé, notamment les frères Habibiân, qui se sont inspirés de la nature désertique de Nâïn, ainsi que de son architecture et histoire, pour imaginer de nouveaux dessins et plans de tapis. La famille Habibiân connut alors une renommée qui continue jusqu'à aujourd'hui, due à ses tapis au style particulier, aujourd'hui connu comme style de Nâïn.

Le tapis de Nâïn est très fin. Il a longtemps été considéré comme le plus fin des tapis persans. Son design spécifique en fait plutôt une œuvre esthétique et ornementale et moins un tapis d'usage courant. Les motifs du tapis de Nâïn sont pourtant dénués d'originalité, avec notamment le *lachak* et le *toranj* comme motifs principaux, le *shâh-abbâssi,* l'*eslimi,* le *mehrâbi* et le *derakhti* comme motifs minoritaires. Ce qui fait le style de Nâïn, c'est, entre autres, l'usage de fils de soie fins et aux couleurs claires qui confère à ces tapis une apparence très fine et délicate. Les couleurs sont d'origine végétale, et ce sont les couleurs froides et foncées sur un fond crème et clair qui singularisent ce tapis, bien que l'on voie également d'autres couleurs. Le tapis de Nâïn se tisse avec le nœud persan, ajusté sur deux trames.

**Les tapis de Qom**

Qom est une ville religieuse, située à


▲ *Tapis de Qom*

environ 120 km au sud de Téhéran. Elle s'est aujourd'hui fait un nom dans l'artisanat du tapis persan. Autrefois, ses tapis n'avaient pas de réputation particulière, et cela fait environ un siècle que l'usage de laines, de soie et de dessins de tapis originaux et esthétiques a changé la donne. Ce tapis est aujourd'hui plutôt un objet de luxe, d'ornement plutôt qu'objet courant. Cependant, malgré leur délicatesse apparente, ces tapis sont durables. Les motifs traditionnels précédemment cités sont également largement utilisés pour le tapis de Qom, avec une préférence pour le motif *shekârgâh* qui, bien qu'originaire d'Ispahan, devient de plus en plus une spécialité des tapis en soie de Qom. Les teintures naturelles, les couleurs diversifiées atteignant jusqu'à 40 teintes différentes et les nœuds persans très fins font partie des caractéristiques de ce tapis-tableau.

**Les tapis de Kâshân**

Des tapis de Kâshân antiques et précieux sont gardés dans les musées iraniens ou étrangers, mais cette ville autrefois célèbre pour ses tapis, comme beaucoup d'autres centres, en perdit la tradition au XIIIe siècle, suite à l'invasion moghole. Kâshân n'a jamais retrouvé son style particulier et est souvent restée dans l'ombre des grands centres tapissiers qui l'entourent. Aujourd'hui, cette ville est l'un des producteurs de tapis tissés à la machine. Les motifs de ces tapis sont les


▲ *Tapis de Kâshân*



▲ *Tapis de Kâshân, détail.*

mêmes que les tapis faits main. Autrefois, le tapis fait main de Kâshân privilégiait le motif *toranj,* qui donne désormais sa place aux motifs *derakhti, goldâni, lachak, mehrâbi, shekârgâh* ou *eslimi.* Reprenant généralement des dessins de l'époque safavide, les couleurs du tapis de Kâshân sont chaudes et agréablement combinées.

**Les tapis de Hamedân**

La province de Hamedân est quantitativement un important centre de production. Une bonne partie des tapis de Hamedân sont faits avec le nœud turc, du fait de l'ethnie des habitants. Mais le nœud persan n'est pas absent non plus. Dans les zones urbaines, les motifs *shâh-*



▲ *Tapis de Hamedân*



▲ *Tapis de Hamedân*

*abbâssi* et ceux de Kermân dominent. Dans les zones rurales, outre les motifs *lachak* et *toranj,* on voit le motif *mâhi* (poisson). Les tapis ruraux de Hamedân sont généralement plus frustres au niveau des motifs que les tapis et les tapisseries des nomades, mais l'équilibre des couleurs et leur contraste doux leur donnent un caractère agréable et un style particulier. ■

1. Les tapis traditionnels d'Iran possèdent généralement une fleur centrale nommée *toranj*, normalement ronde ou ovale, rappelant les bassins d'eau des maisons traditionnelles. Les quatre triangles aux quatre coins du tapis sont nommés les *lachak*.
2. Un motif ornemental à forme de plante aux tiges spirales, dont le début et la fin ne sont pas clairement spécifiés.
*3. Shâh-abbâsi* est un motif basé sur le motif pictural floral *shâh-abbâsi.*
4. Le *gol farang* est un ensemble synthétique de motifs stylisés persans, majoritairement floraux, avec une dominance de la rose.
5. Le *sabzikâr* est un motif de lac de couleur turquoise, au centre du tapis, entouré de branches et de tiges fleuries.
6. Le *goldâni* est un vieux motif de vase orné de fleurs. Certains experts estiment qu'il serait d'origine chinoise.
7. Le *derakhti* est un motif arboricole et met en scène des paysages avec des arbres, comme des forêts ou des vergers.
8. Le *shekârgâh* représente une scène de chasse en reprenant en partie le motif *derakhti*.
9. L'*afshân* est un motif dont les éléments sont méthodiquement dispersés sur le tapis.
10. Le *mehrâbi* est un motif inspiré du mehrâb des mosquées, donc un motif en arc, orné de fleurs et de plantes dans une évocation du paradis.

**Sources:**

-Yasâveli, Javâd, *Moghaddameh-i bar shenâkht-e ghâli-e Irân* (Introduction à une connaissance du tapis persan), ed. Farhangsarâ, Téhéran, 1370.
-Azarpâd, Hassan; Heshmati Razavi, Fazlollâh, *Faslnâmeh-ye Irân* (Revue saisonnière Iran), ed. Pajouheshgâh-e Olum-e Ensâni va Motâleât-e Farhangi, Téhéran, 1384.
-http://www.aftabir.com/art/handicrafts/rugweaving/iranian-carpet_know.php
-http://www.persiancarpetassociation.com/tarikhchehfarshkerman_120429.html
-http://www.findacarpet.com/fa/article/isfahan-carpet
-http://www.findacarpet.com/fa/article/mashhad-carpet
-http://www.findacarpet.com/fa/carpets/Nain-Carpet
-http://www.findacarpet.com/fa/article/kashan-carpet

# Sur les tapis d'Ardebil

Zeinab Golestâni

Très peu d'informations existent au sujet de l'origine des motifs et de la technique de tissage du tapis d'Ardebil. On estime que ces tapis, dont des pièces éminentes sont actuellement conservées au Victoria and Albert Museum à Londres et au Musée d'art du comté de Los Angeles (LACMA), ont été tissés au milieu du XVIe siècle. Le velours de ces tapis, dont les chaînes et les trames sont en soie, est en laine et en soie, et ses nœuds sont asymétriques. La taille du tapis exposé au Victoria and Albert Museum (N° 272-1893) est de 535.5 x 1044 cm (figure 1), et celle d'un autre donné par J. Paul Getty au LACMA (N° 5305002) est de 392.2 x 716.3 cm (figure 2).



▲ *Figure 1. Tapis d'Ardebil (1539-40), Victoria and Albert Museum.*

Il n'existe également aucune information précise à propos du lieu du tissage de ces tapis. On a cependant émis l'hypothèse qu'ils se trouvaient au mausolée de Sheik Safi al-din Ardebili et ce durant trois siècles, jusqu'à 1800, lorsqu'ils furent transférés en Angleterre. Cette possibilité est soutenue par le Victoria and Albert Museum. L'absence de motifs animaliers sur ces tapis renforce l'idée de certains experts selon laquelle ils étaient destinés à une mosquée ou à un lieu saint. Cependant, d'autres, rappelant la souplesse de l'art chiite et la présence de motifs animaliers sur le plan des tapis de certaines mosquées chiites, remettent en cause cette interprétation. De surcroît, les recherches effectuées par Martin Weaver rejettent l'existence d'un espace suffisant permettant à l'époque de dérouler ces deux tapis dans le Mausolée de Sheikh Safi. Ainsi, et malgré le plan présenté par le Victoria and Albert Museum (figure 3), les tapis d'Ardebil n'étaient donc très probablement pas utilisés dans ce mausolée aux dimensions exiguës. D'autres hypothèses sont avancées, comme l'emploi des tapis d'Ardebil dans le mausolée de l'Imâm Rezâ à Mashhad ou à la Mosquée Goharshâd située à proximité. Selon cette hypothèse, ces tapis auraient été transférés de

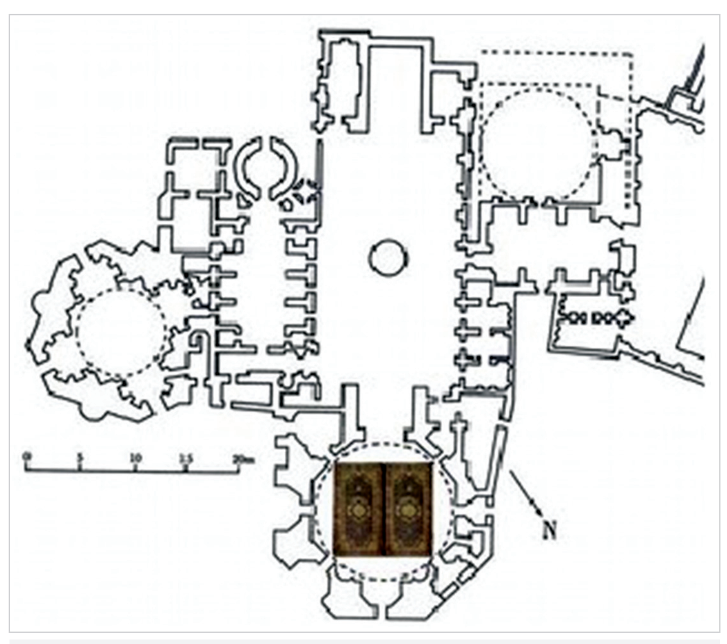
Mashhad à Tabriz où ils ont été achetés par les Anglais. Cette éventualité semble plus probable, étant donné que le mausolée de l'Imâm Rezâ bénéficiait à cette époque d'un espace à même d'accueillir ces deux tapis. Cependant, le mystère reste entier.

Alors que les ateliers de tissage de la ville d'Ardebil sont réputés depuis plusieurs siècles, les tapis de cette ville sont moins connus que ceux de villes comme Tabriz ou Kâshân. Les spécialistes ont même été jusqu'à se demander si les tapis d'Ardebil auraient bien été tissés dans la ville du même nom. Arthur Upham Pope et plusieurs spécialistes défendent l'idée que les tapis d'Ardebil seraient produits dans les ateliers royaux de tissage situés à Tabriz. En examinant une partie d'un tapis d'Ardebil, Pope affirma que les fils employés dans ces tapis sont issus de la laine des moutons royaux élevés à Ahar, région située au nord-ouest de Tabriz. D'autre part, en se basant sur une inscription du tapis de couleur ivoire évoquant le nom d'un certain Maghsoud Kâshâni (Maghsoud de Kâshân) (figures 4, 5), d'autres considèrent que ces tapis ont été tissés à Kâshân. Cependant, il est probable que celle-ci ne désigne que le lieu de naissance ou de résidence de ce Maghsoud. De fait, les tapis d'Ardebil sont des œuvres signées: en haut du tapis figure un poème de Hâfez (*Il n'y a pour moi aucun abri dans le monde que le tien/ Et ma tête ne trouve aucun autre remède que ta cour*) ainsi que le nom de Maghsoud Kâshâni qui, selon E.G. Brown et Pope, serait le maître tisserand de ces tapis. En tant que l'un des foyers de la production de tapis persans, Kâshân pourrait être, selon Brown, le lieu d'apprentissage de Maghsoud. Cependant, certains détails et couleurs de ces tapis les rapprochent des tapis



▲ *Figure 2. Tapis d'Ardebil, Musée d'art du comté de Los Angeles.*

classiques tissés à Kâshân. Par ailleurs, certains motifs de ces tapis, évoquant les formes et les motifs classiques de l'art timouride, rappellent la familiarité de l'artiste concepteur avec les principes de l'école de Hérat. Cette datation apporte




▲ *Figure 3. Plan du Mausolée à Ardebil, démontrant la situation des tapis.*

des informations non seulement sur la qualité des velours et des matières employées dans le tissage de ces tapis, mais aussi sur l'art et la dextérité des tisserands et des concepteurs iraniens du milieu du XVIe siècle.

Après avoir été sortis du pays, les tapis d'Ardebil connurent de riches propriétaires et furent ensuite vendus aux enchères. La raison originelle de l'exportation de ces tapis se pose. Comme nous l'avons évoqué, en s'appuyant sur l'affirmation de deux touristes anglais prétendant avoir vu ces tapis dans le Mausolée de Sheikh Safi, certains experts affirment qu'ils s'y trouvaient jusqu'en 1843. Trente ans après, un tremblement de terre secoue la ville d'Ardebil et provoque la destruction du mausolée, aboutissant à la vente des tapis afin de fournir les moyens nécessaires pour la reconstruction de l'édifice. Les tapis sont alors vendus à Ziegler et Company, entreprise manchestérienne de commerce de tapis. C'est à ce moment-là qu'on utilise une partie de l'un des tapis en vue de réparer l'autre, d'où l'absence de bordure du tapis conservé au LACMA. Hormis l'absence de bordure, les velours plus longs, plus doux, et plus soyeux du tapis de LACMA le distinguent du tapis de Londres dont les velours sont plus courts, plus durs, et plus denses. De plus, le nombre de nœuds par centimètre carré est différent. Les tapis d'Ardebil comportent 50-53 rangées par 10 centimètres, alors qu'à l'époque, un tapis de haute qualité en comportait de 25 à 30. Ces tapis comportent dix couleurs qui sont toutes naturelles, sauf le blanc présent dans plusieurs parties du fond et qui semble être la couleur originelle de la laine. L'indigo se trouve à l'origine des couleurs bleues et même du noir utilisées dans le tissage. Ces tapis se caractérisent en général par un usage systématique et artistique de la couleur.



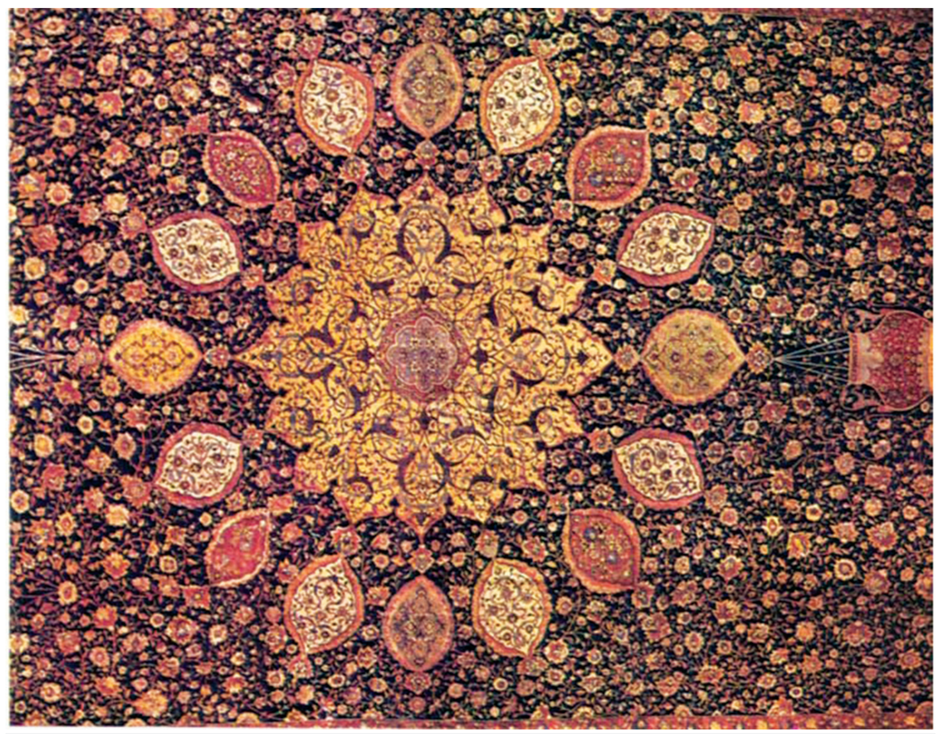
▲ *Figure 4. Inscription du Tapis d'Ardebil à Los Angeles.*

Le motif le plus grand des tapis d'Ardebil est le médaillon central, motif dominant des tapis du nord-ouest de l'Iran qui, au fil du temps, est venu remplacer progressivement les courbes ondulées des tapis persans. Grâce à la densité des velours ainsi qu'à la dextérité

des tisserands, les angles de ce motif se transforment graduellement, dans les tapis d'Ardebil, en courbes. La qualité de ce tissage renforce l'hypothèse selon laquelle ces tapis auraient été produits au nord-ouest de l'Iran, surtout à Tabriz. En tant que motif stylisé du soleil, ce médaillon se trouve au milieu de rayons crème, rouges et verts. Il s'agit du motif le plus lumineux du tapis, que tous les autres motifs cherchent à mettre en évidence. Ces autres motifs ondulés et contournés, tels que les palmettes (fleurs nommées *Shâh abbassi*), les buissons, les feuilles clair-obscur, et les fines branches dorées cherchent sans cesse à briser la monotonie. Présentes dans l'ensemble du tapis et lui conférant un mouvement, des plantes élancées tournoient dans ses espaces intérieurs et dans son médaillon de façon verticale et horizontale. Cette répétition se veut être une remémoration (*zikr*) qui tend à rappeler constamment à l'homme sa libération future de ce bas-monde et son ascension vers les cieux et le Miséricordieux. Ces lignes naissent de la conjonction d'un nombre considérable



▲ *Figure 5. Inscription du Tapis d'Ardebil à Londres.*



▲ *Figure 6. Médaillon central avec ses seize ajouts ogivaux.*



▲ *Figure 7. Centre du médaillon hâlé.*

de petites palmettes. Les branches secondaires sont issues d'une branche plus épaisse située entre la lumière des lustres et la bordure du tapis. Le médaillon central est aussi mis en valeur grâce aux palmettes et aux buissons issus des branches qui l'encerclent. Marqués par le jaune, ces motifs deviennent de plus en plus petits en taille et en nombre lorsqu'ils s'approchent du médaillon, comme si celui-ci était enveloppé d'un halo doré et d'une aura de sacralité. (figure 6)

L'absence de motifs animaliers sur ces tapis renforce l'idée de certains experts selon laquelle ils étaient destinés à une mosquée ou à un lieu saint. Cependant, d'autres, rappelant la souplesse de l'art chiite et la présence de motifs animaliers sur le plan des tapis de certaines mosquées chiites, remettent en cause cette interprétation.

Ce mouvement introduit dans les tapis d'Ardebil grâce aux motifs floraux est unique. On a aussi l'impression que l'ensemble des motifs flotte dans l'air, du fait de la présence de nuages rangés dans un ordre minutieux (*abr-e-chi*); motifs introduits en Iran par les Mongols. La couleur bleue accompagnant les buissons présents sur un fond où ondoient les plantes, rehausse la beauté du médaillon central où apparaît aussi un médaillon bleu évoquant le bassin typique des jardins persans. C'est sur ce bassin que flottent les lotus, fleurs transformées au fil du temps en fleurs de grenadier, puis en fleurs *shâh abbassi*. Ancré dans un mythe persan, à savoir celui de Mithra, le lotus se veut l'un des symboles de Mehr, divinité qui surgit de l'eau. De fait, c'est en tombant enceinte d'une semence présente dans l'eau que Mehr donne naissance à Mithra. D'autre part, "enraciné" dans l'eau, le lotus ne pousse jamais dans la terre, d'où vient sa symbolique de pureté, évoquant une vie heureuse et loin de toute souillure de la matière. Cette fleur est présente dans certains motifs avec douze pétales, ceux-ci rappelant les douze mois de l'année. Constituant le motif principal des tapis persans, ces buissons naissent de la liaison des fleurs *shâh abbassides* et des pivoines chinoises. Ce bassin sous l'eau duquel apparaissent des branches décoratives, est entouré par des plantes fleuries situées sur un fond rouge foncé. L'arrière-plan de ce bassin contribue à renforcer la beauté du médaillon central

qui, dans les tapis d'Ardebil, constitue un motif novateur qui ne se voit sur aucun tapis persan tissé à l'époque (figure 7).

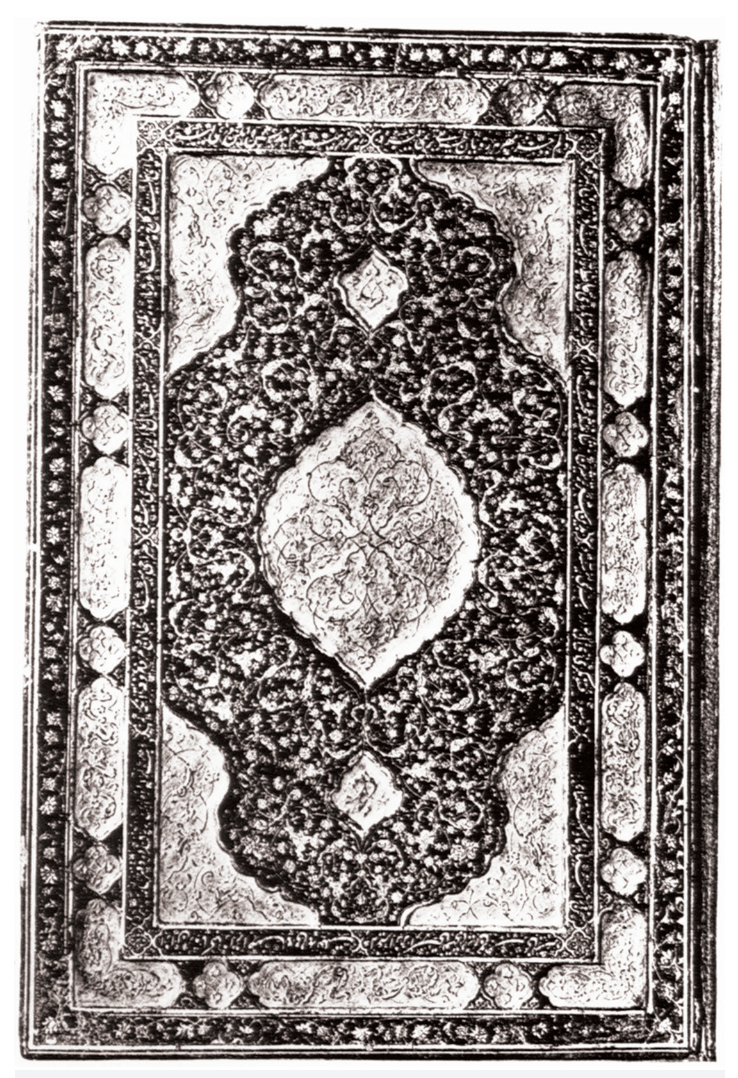
Sur ces deux tapis, deux lustres émergeant du médaillon central et des lotus s'étendent sur les deux côtés du tapis. Ces deux lustres font aussi penser à deux minarets, et leur couleur contraste fortement avec le fond rouge foncé (figure 8). Né d'un regard intuitif sur l'espace, le paysage du tapis, révélant par ailleurs la vision du monde de son créateur, s'enracine dans divers paysages du monde matériel. En 1910, Sydney Humphries émet l'hypothèse que les deux lustres soient les symboles de Sheikh Safi et de Shâh Abbâs. Ces tapis contiennent, selon certains experts tels que Tattersall, Kendrick, et Ettinghausen, les caractéristiques architecturales de leur lieu de tissage. Le médaillon central représenterait dans ce sens le dôme ou la haute voûte du lieu où sont pendus des lustres. C'est la raison pour laquelle certains affirment que ces tapis sont dessinés selon l'image du toit de la maison des lampes (*ghandil khâneh*) du complexe de Sheikh Safi, ce qui permettait aux gens de voir le toit et le plancher dans un seul et même motif. Cette idée fait écho à une pensée mystique à l'époque safavide, soutenant l'idée de l'unicité de l'existence. Cette idée se manifeste aussi par la présence de motifs ornementant à la fois les carreaux du toit de ce mausolée et les bordures du tapis. Kendrick et Tattersall constatent aussi l'existence de similitudes entre l'Ecole du Shâh à Ispahan et le plan de ces tapis. Cette hypothèse est cependant invalide, étant donné que ce monument remarquable fut construit 160 ans après le tissage des tapis d'Ardebil. Selon Martin et de Dilley, c'est la Mosquée bleue de Tabriz, bâtie en 1465,

Ce mouvement introduit dans les tapis d'Ardebil grâce aux motifs floraux est unique. On a aussi l'impression que l'ensemble des motifs flotte dans l'air, du fait de la présence de nuages rangés dans un ordre minutieux (*abr-e-chi*); motifs introduits en Iran par les Mongols.





▲ *Figure 8. Les deux lustres décorant le tapis de Los Angeles.*



▲ *Figure 9. Exemple de la couverture d'un livre illustrée à Tabriz, à l'époque de Tahmasp, Collection de Gulbenkian.*

qui aurait inspiré le plan de ces tapis. Mais le fait que cette mosquée fut détruite lors d'un tremblement de terre ne permet pas de justifier cette hypothèse. En résumé, l'hypothèse avancée par Pope, selon laquelle les plans des tapis auraient été inspirés par des illustrations et couvertures de livres, paraît la plus plausible. De fait, les bordures lumineuses et les lustres placés au-dessous des branches du médaillon apparaissent sur la couverture rouge foncé d'un livre daté de 1382-83 (figure 9).

Les tapis d'Ardebil représentent aussi la richesse et la fécondité du paradis. Marquée par la présence massive de particules, cette multiplicité met en œuvre une composition où chaque détail se définit par rapport aux autres détails. Ne s'arrêtant jamais sur un seul élément, l'artiste iranien désire saisir les phénomènes dans leur ensemble. Cette tendance se reflète notamment dans l'art du tapis, celui-ci étant considéré comme l'art de l'étendue de l'existence, sur lequel naît une vie sans cesse renouvelée. Cette densité et cette multiplicité d'éléments rejoignent une conception mystique du monde, à savoir l'unité dans la multiplicité (*kasrat dar vahdat*), et cherchent à tisser des liens avec l'invisible. Le paysage devient ici la manifestation exemplaire de ce que Husserl nomme l'intentionnalité opérante, «celle qui fait l'unité naturelle et antéprédicative du monde et de notre vie, qui paraît dans nos désirs, nos évaluations, notre *paysage*, plus clairement que dans la connaissance objective, et qui fournit le texte dont nos connaissances cherchent à être la traduction en langage exact.»[1] Il s'agit en effet de l'introduction à un monde où toute chose se cache en même temps qu'elle se dévoile au regard. Dans l'horizon interne et externe des choses ou des paysages existe une sorte de co-présence ou co-existence qui se noue à travers l'espace et le temps. C'est ainsi que le regard et le paysage s'unissent sans que rien ne puisse les dissocier. Le regard, dans son mouvement ambigu et mystérieux, crée un paysage et ainsi, je deviens une partie de la nature et «fonctionne comme n'importe quel événement de la Nature: je suis, par mon corps, partie de la Nature.»[2] Ainsi, la nature, le paysage interne et le paysage externe s'unissent et le moi fait liaison



24

avec le monde intelligible et le paradis - celui-ci rappelant avant toute chose le jardin persan «pairi-daeza»[3], désigne un espace désiré par le peuple iranien, et se reflète à merveille aussi bien dans les poèmes de Sa'adi et de Hâfez, que dans les illustrations des livres, des jardins et des tapis persans.

Le plan des tapis est élaboré par un artiste à la fois concepteur et tisserand. En 1535, le *Manchester Guardian* écrit: «La couronne de gloire est un magnifique tapis de la Mosquée d'Ardebil, exposé aujourd'hui pour la première fois en Europe, et qui ne se laisse saisir par aucune description. On peut seulement dire que c'est sans aucun doute le tapis le plus fin des temps modernes.[4]» C'est à cette même époque qu'écrivant une lettre au Département des Textiles du Musée de Los Angeles, William Morris demande à acheter l'un des tapis d'Ardebil:

"*J'espère le voir acheté pour le public. Le design frôle une perfection idéale, acceptable dans tous les points, logiquement et assidûment beau, sans aucune anomalie ou aucun grotesque qui demanderait une apologie, et plus essentiellement précieux pour un Musée qui aspire à l'enseignement des gens dans le domaine de l'Art. Le tapis, autant que je le constate, est en excellent état; sa taille et sa splendeur, en tant que pièce de qualité, témoignent de la beauté et de la qualité intellectuelle du design.*

*En dernier lieu, sa datation relève d'une grande importance, et pas seulement d'un point de vue commercial: elle nous propose une entrée dans l'histoire et l'art, et représente une norme au travers de laquelle on peut admirer l'âge d'or du design persan.*

*Bref, je pense que ce serait vraiment dommage qu'un tel trésor d'art décoratif ne puisse pas être acquis par le public.*"[5]

C'est ainsi que la finesse et la beauté, en tant que caractéristiques principales du tapis tissé à la main, atteignent des sommets dans les tapis d'Ardebil. Cette esthétique liée à la vision du monde des Iraniens, fait du tapis le miroir de la manifestation de la perception iranienne de la beauté, et de l'Existence. D'ailleurs, dans le contexte du matérialisme et de la production de masse actuel et où nous définissons la philosophie par rapport à l'*absence* de l'Existence, le paysage des tapis d'Ardebil aborde un regard singulier sur le monde, ainsi qu'une fusion de l'homme non seulement avec le monde sensible, mais aussi avec le monde invisible. Reflétant les paysages sacrés, ces tapis relient l'homme aux cieux et aux mondes intangibles. ■

1. Maurice Merleau-Ponty in Collot, Michel, *La Pensée-Paysage*, Actes Sud/ENSP, 2011, pp. 23-24.
2. Maurice Merleau-Ponty in *Ibid.*, p.46.
3. Tadayyon, Maryam, Hosseini Vâdjâri, Mostafâ, Ahmadi, Seyed Badroddin, «Motâle'eh-ye tatbighi-ye mafhoum-e ârmânshar va tarrâhi-e farsh bâ tekyeh bar taghaddos-e haftgâneh» (Etude comparée du concept de l'Utopie et du dessin du tapis d'après le motif sacré heptagonal), in *Pajouhesh-e honar*, 1e année, N° II, Eté 2014 (1392), pp. 47-52: 50.
4. Stead, Rexford, *The Ardebil Carpets*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, California, 1974, p. 32.
5. *Ibidem.*

**Bibliographie:**

-Ayatollâhi, Habiollah, «Sharhi mafhoumi az modiriyat-e tafakor-e nâb bar pendâri mota'âli dar: tabyin-e madkhal-hâ-ye zibâyi shenâsi-ye farsh-e irâni» (Une interprétation conceptuelle de la gestion de la pensée rationnelle sur un phénomène transcendantal: Explication des aperçus esthétiques du tapis persan), in *Pajouhesh-e honar*, 1e année, N° II, Eté 2014 (1392), pp. 43-46.
-Collot, Michel, *La Pensée-Paysage*, Actes Sud/ENSP, 2011.
-Stead, Rexford, *The Ardebil Carpets*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, California, 1974.
-Tadayyon, Maryam, Hosseini Vâdjâri, Mostafâ, Ahmadi, Seyed Badroddin, «Motâle'e-ye tatbighi-ye mafhoum-e ârmânshar va tarrâhi-e farsh bâ tekyeh bar taghaddos-e haftgâneh» (Etude comparée du concept de l'Utopie et du dessin du tapis d'après le motif sacré heptagonal), in *Pajouhesh-e honar*, 1e année, N° II, Eté 2014 (1392), pp. 47-52.
www.iranicaonline.org/articles/Ardebil_carpet
www.vam.ac.uk/content/articles/h/History_of_the_Ardebil_carpet



# Les motifs du tapis persan: richesse et spécificité

Noushin Asgari
Traduit par
Afsâneh Pourmazâheri

Les dessins ou les motifs utilisés dans le tissage du tapis persan font partie des éléments les plus importants de l'identité et de la particularité de cet art exceptionnel. Ils proviennent de la culture iranienne, de ses croyances, des inspirations topographiques, des us et des coutumes, du folklore en somme, qui définit à travers les millénaires le peuple persan. Effectués d'abord sur du papier quadrillé, les motifs sont minutieusement tissés sur les trames par les tisseurs en suivant chaque carreau qui équivaut à un nœud dans le tapis. Les modèles traditionnels sont la plupart du temps symétriques (ou en double symétrie), ce qui facilite le tissage car le tisseur n'a donc besoin que de la moitié du dessin. Dans les modèles asymétriques, plus modernes, le tisseur doit avoir le dessin complet sous les yeux et ces modèles demandent plus de temps et de précision. En ce qui concerne la juxtaposition des couleurs, elle se pratique suivant l'agencement coutumier et la touche personnelle et intuitive du tisseur. La gamme, le ton, l'harmonie et l'homogénéité des couleurs qui les nuancent, ainsi que la matière des fils choisis font tout l'art et toute la singularité d'un tapis.

Traditionnellement, le tapis persan est tissé avec des nœuds symétriques que l'on appelle les «senneh» dont le grand nombre en fait la qualité. Cette manière de nouer permet la réalisation de motifs plus fins et travaillés. Les motifs du tapis suivent d'habitude un



▲ *Tapis persan, début du XXe siècle. Tissé sur ordre du gouverneur de Sanandaj (dans la province actuelle du Kurdistan), ce tapis avait vocation à refléter les beautés naturelles entourant la demeure de son propriétaire.*



▲ *Tapis persan aux motifs animaliers, XVIe siècle.*

axe unique et le tissage se fait dans un seul sens. On rencontre souvent cette configuration dans les tapis dits «figuratifs» et ceux de «prière». D'autres schémas (moins fréquents) ne possèdent pas d'axe ou du moins, d'axe précis. Dans ce dernier cas, les motifs sont soit éparpillés de manière répétitive et homogène sur toute la surface du tapis, soit centralisés autour d'un motif principal.

Les motifs du tapis persan sont variés et montrent chacun les particularités traditionnelles propres à chaque région ou tribu. Les motifs animaliers (ceux du chien, du chameau, du coq, etc.) apparaissent fréquemment sous forme géométrique. Leur agencement et leur distribution répétitive sur la surface du tapis se fait suivant une logique oblique, horizontale ou verticale. Le choix des animaux et leur traitement révèlent à quelle région et à quelle tribu ou communauté appartient le tapis.

Les motifs non-animaliers sont multiples et plus fréquents. Etant majoritairement de forme curviligne ou fleuris, ils ont été très en vogue en Perse après l'avènement de l'islam. Reconnues peu à peu comme principaux motifs de l'art islamico-persan, ces formes n'ont cessé d'évoluer sous les dynasties successives jusqu'à atteindre leur apogée à l'époque safavide surtout à partir du deuxième quart du XVIe siècle. L'évolution des motifs en Perse pendant la période musulmane est due à l'influence de la touche persane et des exigences de chaque époque dans

> Traditionnellement, le tapis persan est tissé avec des nœuds symétriques que l'on appelle les «senneh» dont le grand nombre en fait la qualité. Cette manière de nouer permet la réalisation de motifs plus fins et travaillés.

Le tapis persan n'incarne pas uniquement un agencement systématique et esthétique de motifs. La juxtaposition des motifs raconte des histoires enracinées dans la culture persane. L'univers qu'ils représentent mélange le monde terrestre et le monde magique ou divin.

l'élaboration des schémas existants. Les motifs de champs (l'espace principal du tapis) présents de préférence dans tous les tapis persans sont celui du *boteh*, de *gol*, le motif *herâti*, *joshagân*, *kharshang*, *shâh abbâsi, minâkhâni*, *zell-o-soltân, afshân,* le peigne, *tchintâmâni,* coufique, la corne de bélier, le chien qui court et la feuille dentelée. Le motif de prédilection des Persans est sans hésiter celui du *boteh*. Il incarne pour certains un cyprès et pour d'autres une amande, une poire ou une larme. Le *boteh* signifie en persan "buisson fleuri". Il symbolise chez certains le feu sacré de la religion zoroastrienne. Il est utilisé en même temps comme motif principal et motif annexe ou de remplissage. La fleur (*gol*) apparaît d'habitude en forme de médaillon hexagonal, octogonal ou rhomboïdal rectiligne ou polylobé, à crochet ou dentelé. Il est multicolore et comporte des figures géométriques comme des étoiles, des losanges, des rectangles, etc. Il ne symbolise pas une tribu particulière, mais est plutôt un élément héraldique. Il est presque omniprésent dans tous les tapis persans.



▲ *Médaillon central d'un tapis qashqâ'i comportant également un motif herâti, XIXe siècle.*

Le motif *herâti* date du XVIe siècle et provient de la province d'Herat sous les Safavides. Ce motif n'a pas beaucoup changé au cours des siècles. Il est représenté par une rosace centrale entourée d'un losange dont le sommet est décoré de deux rosaces et de feuilles allongées sur les côtés. Ces dernières rappellent les poissons, d'où le nom de *mâhi* (poisson) que l'on donne parfois à ce motif. A l'époque safavide, notamment sous le règne de Shâh Abbâs Ier, le motif du crabe (ou *kharchang*) a connu une importante expansion. Ce roi avait également un goût particulier pour la fleur de lys que l'on rencontre fréquemment dans les tapis persans. Ce motif s'est peu à peu approprié le nom de son époque et on le connaît aujourd'hui sous le nom du motif s*hâh abbâsi*. Ce motif est fréquemment employé surtout



▲ *Tapis persan baloutche avec un motif* boteh-termeh

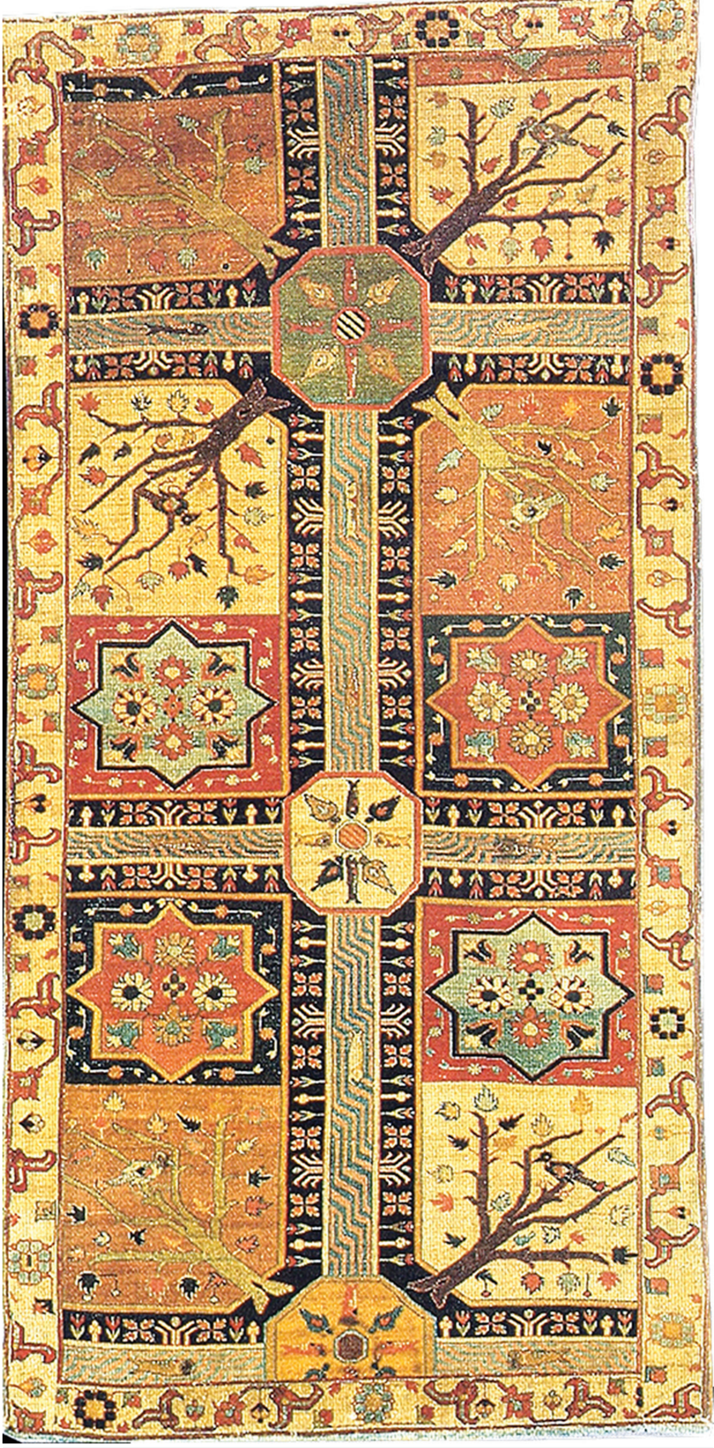
dans les tapis d'Ispahan, de Nâïn, de Tabriz et de Kâshân.

Celui que l'on appelle *minâkhâni* représente quatre grandes fleurs qui forment un losange et une autre qui apparaît au centre. Apparu au XIXe siècle et devenu l'un des motifs les plus récurrents du tapis persan, le *minâkhâni* a su très vite se distinguer des autres motifs. Les deux vases symétriques et décorés d'oiseaux et de motifs floraux correspondent en effet bien au tempérament persan. En persan, *minâ* est un nom propre féminin et *khâneh* signifie le foyer. Il symbolise le champ de fleurs ou le jardin d'une maison et évoque le jardin d'été persan.

L'*afshân* est un autre motif qui met en scène une alternance de rosettes et de palmettes. Au bout de ces dernières, les motifs végétaux décorent une petite fleur. Ce sont des motifs que l'on voit fréquemment au XVIIIe siècle en Perse septentrionale et en Orient. L'arbre de vie s'affirme comme le motif clé du tapis persan. Il est doté d'une forte charge naturaliste et spirituelle. Entouré d'oiseaux et de fleurs variées, cet arbre symbolise la fertilité, la continuité de la vie terrestre, celle de l'Au-delà, la régénération et l'éternel. Un autre motif d'origine chinoise est celui qui fait penser à une bande sinueuse de nuages. Nuages juxtaposés et décorés par d'autres motifs comme des fleurs, des palmettes et des arabesques. Le motif du *chien qui court*,

Le motif de prédilection des Persans est sans hésiter celui du *boteh*. Il incarne pour certains un cyprès et pour d'autres une amande, une poire ou une larme. Le *boteh* signifie en persan "buisson fleuri". Il symbolise chez certains le feu sacré de la religion zoroastrienne. Il est utilisé en même temps comme motif principal et motif annexe ou de remplissage.

d'origine caucasienne, est formé



▲ *Tapis avec un motif* tchahâr bâgh *(quatre jardins), Azerbaïdjan (nord-ouest de l'Iran), début du XVIIIe siècle, Musée du Louvre.*

d'ondulations géométriques et de crochets. Il décore surtout la bordure secondaire mais on trouve également des tapis dans lesquels ce motif couvre la bordure principale.

Une série de losanges ou de diamants avec des fleurs décoratives et des végétaux stylisés sont connus sous le nom de *joshagân* ou de *jangali*. Les tapis de prière des nomades et ceux tissés dans les villages de l'Iran utilisent fréquemment le motif du *peigne* qui représente en même temps la tisserande et la propreté. Dès l'ère néolithique et avant l'invention de l'écriture, le motif du *svastika* décorait l'espace de vie de l'homme. Il est considéré comme un signe de bon augure. Il est surtout tissé dans le champ et moins fréquemment dans les bordures de tapis. Sa rotation à gauche ou à droite symbolise celle du monde et du cosmos.

La virilité, la fertilité masculine et la puissance sont incarnées dans le motif de la *corne de bélier* en rouge ou en bleu. Le motif *coufique*, bien que peu présent dans les tapis persans, est bien connu dans l'artisanat du tissage. Il est inspiré de l'écriture coufique qui a été adaptée à la culture persane sous l'impulsion des Seldjoukides. Le *tchintâmâni* est un motif d'origine ancienne, surtout présent en Asie centrale. Deux zigzags et trois boules en forme de rectangle couvrent d'habitude le champ. Le contraste de la couleur des boules et celle du fond du tapis lui donne un relief particulier. *Le verre à vin* ou *le motif à feuille dentelée* est tissé de manière récurrente sur les bordures des tapis. Les feuilles alternent avec un calice qui rappelle une tulipe, et cette alternance est répétée tout autour du tapis dans la bordure principale. Le motif *zell-o-soltân* est en forme de vase à fleurs avec deux oiseaux sur ses deux côtés. L'expression *zell-o-soltân* signifie «l'ombre du sultan».

Il n'a pas une origine lointaine et date de l'époque qâdjâre. Les premiers tapis ayant ce motif ont été tissés à Téhéran et plus tard à Malâyer, à Qom et à Varâmin.

Le tapis persan n'incarne pas uniquement un agencement systématique et esthétique de motifs. La juxtaposition des motifs raconte des histoires enracinées dans la culture persane. L'univers qu'ils représentent mélange le monde terrestre et le monde magique ou divin. Sont également représentés des motifs qui symbolisent la fertilité (l'arbre), la communication avec les divinités et l'imploration de leur protection (les trèfles et les nuages), le surnaturel ou le soleil (le médaillon au centre du tapis) et le paradis ou le *tchahâr bâgh* des rois safavides (le jardin persan divisé en parcelles avec des canaux d'irrigation). Le thème du paradis juxtapose un autre thème, apparu aussi à l'époque safavide au XVIe siècle: les activités cynégétiques de la noblesse étant considérées comme spirituelles dans un cadre mystique et paradisiaque.

A part les motifs de champ, nous comptons également les motifs d'ornementation, ceux de bordure, ainsi que les inscriptions et la datation. Les motifs d'ornementation servent à remplir les vides du tapis et à compléter les parties en soi indépendantes. Ces motifs majoritairement en petit format sont la rosace, les motifs animaliers surtout celui d'un chien qui court, la croix et l'étoile. Quant aux bandes latérales du tapis, elles sont également chargées des motifs de *boteh*, des bordures coufiques et celles à fleurs. L'essentiel est de ne pas laisser de surface vide et que les motifs ne soient pas monotones. Les parties les plus marginales sont les contours du tapis et comprennent des inscriptions diverses comme des vers de grands poètes, des dédicaces et surtout des versets du Coran.



▲ *Tapis en soie avec un motif* zell-o-soltân, *comportant un vase fleuri et des oiseaux sur les deux côtés.*

Nous remarquons également le nom du fabricant, la date et le lieu de fabrication qui font partie de l'identité du tapis. ■

**Bibliographie:**

-Afrough, Mohammad, *Namâd va neshâneh shenâsi dar farsh-e irâni,* (Les signes et les symboles dans le tapis persan), Djamâl-e Honar, 2010.
-Burkel, J., *Tapis d'Iran, Tissage et techniques d'aujourd'hui*, Amateur, 2007.
-Housego, Jenny, *Tribal Rugs: An Introduction to the Weaving of the Tribes of Iran*, Scorpion, Londres, 1978.
-Jouleh, Touraj, *Pajouheshi dar farsh-e Irân,* (Une étude sur le tapis persan), Yassâvoli, 2001.
-Souresrâfil, Shirin, *Ketâb farsh-e Irân* (Le livre-tapis de l'Iran), Yassâvoli, 1989.

# Le symbolisme du tapis persan

Zohreh Golestâni*

Traduit par
Minân Alâ'ï
Zeinab Golestâni

L'art persan est doté d'un riche symbolisme, ainsi que d'une dimension abstraite qui, se soustrayant aux contraintes du temps et de l'espace, s'éloigne de tout engagement social pour atteindre l'universel. La présence de ces symboles repose sur une dynamique réflective, selon laquelle «c'est dans ce qui est le plus inférieur que se reflète le plus élevé.» En mettant l'accent sur le caractère sacré de la culture et de l'art religieux, Mircea Eliade affirme que *«la manifestation sacrée, c'est l'apparition du transcendant ou le sacré au travers des réalités matérielles, c'est-à-dire la manifestation d'une chose appartenant à un niveau éminent, celle qui, dépassant la réalité du monde matériel, se reflète dans les objets qui, s'avérant démunis de toute sainteté, sont indissociables de notre monde naturel. C'est grâce à la manifestation du sacré que les choses, les phénomènes et les évènements remontent en un niveau mystérieux et supraterrestre.»*[1]

Burckhardt insiste particulièrement sur l'expression symbolique de l'art sacré, celle qui fait partie de l'essence et de la nature de cet art. Sous sa plume, un art est considéré comme sacré s'il exprime les secrets divins, et qu'il reflète symboliquement, allégoriquement et allusivement la création divine.

S'éloignant aussi bien du réalisme que du naturalisme, l'artiste musulman ne se rapproche pas non plus des subjectivistes, ceux-ci dépassant la réalité et la nature. Pourtant, la réalité et la nature apparaissent aux yeux de l'artiste musulman comme une allusion à un sens sublime qui, comprenant à la fois la réalité, la nature, et le transcendant, cherche à les réaliser. L'art sacré passe selon Shrider au travers du réalisme, du romantisme, de l'expressionnisme, de l'impressionnisme et du naturalisme afin d'approfondir enfin le mystère de l'Existence.[2] Les formes sont tellement idéalisées dans l'art islamique qu'elles n'évoquent jamais les formes extérieures. Leur mystère peut être déchiffré d'une perception mystique. Par ailleurs, l'homme ne crée pas les symboles, mais il se transforme lui-même grâce aux symboles. C'est en ce sens qu'Henry Corbin écrit: *«Le symbole demeure un niveau de la conscience ou de l'esprit qui s'avère différent du niveau de l'intelligence. Le symbole est un mystère constituant le seul moyen d'exprimer une chose qui n'est pas exprimable de toutes autres manières, celle qui ne se dévoile jamais d'un seul coup, celle dont la valeur doit se mettre incessamment en œuvre. Il ressemble bien à une composition musicale écrite en signes qui ne se découvre jamais imprévisiblement, mais on l'apprend d'une nouvelle façon.»*[3] Le désir de l'homme pour la création des symboles, le pousse à transformer les choses et les formes en symboles, et les exprimer par la religion ou l'art, notamment les arts visuels. Dans les arts anciens, surtout le textile, la notion la plus importante est le symbole.

## Le symbole dans le tapis persan

Le tapis, dans sa totalité, est un symbole, car il se veut le souvenir du moment où, respirant l'air du paradis, l'homme vit éternellement au milieu des jardins fleuris. Image de l'Eden, le tapis est un effort pour rejoindre l'éternité et ce souvenir éternel.[4] Se détachant des formes apparentes, les dessins du tapis persan vont au-delà de la belle apparence extérieure pour se joindre enfin au *sens*. C'est ainsi que le monde éternel et la tranquillité qui en est issue, se reflètent sur les motifs du tapis. Sans parler de ce qui est visible, le tapis cherche à mettre le percevant devant le fait simple et nu de la *présence*. D'ailleurs, la pudeur, le sentiment et l'affection du tisserand participent au tissage des vœux, des croyances, du

mysticisme, et de la pensée persane dans les trames des tapis, des kilims, dans les compositions les plus harmonieuses donc. C'est de ces motifs mystérieux, des lignes et des motifs ondulés, ainsi que des couleurs vives et variées qu'émergent l'amour de la vie et de la nature, ainsi qu'un humanisme lié à la vision idéaliste du peuple iranien.[5]

Ce qui est souvent négligé à propos du tapis persan, en tant qu'art, est la relation de son créateur avec le monde environnant, celui-ci se reflétant directement dans cet art. Ainsi, les formes créées par le tisserand sont en lien direct avec son cadre de vie et ses croyances spirituelles, son aspiration à un Au-delà meilleur. C'est ainsi que naît un tapis chargé d'une riche symbolique et qu'émerge le sens profond des fleurs, des feuilles, des arabesques et des fleurs *khotâi* s'ancrant dans le mystère. Au travers de ces branches, le percevant trouve devant soi le jardin d'Eden et le monde supérieur. Ces motifs sinueux qui se plongent dans le Mystère au travers de leurs couleurs font naître un amour triomphant sur la mort.

En tissant, en tant que signes, des motifs d'oiseau, de cyprès, de formes humaines et aquatiques, le tisserand s'efforce de les transformer les uns en autres. Ainsi, l'oiseau *est* le cyprès, et le cyprès l'homme, et l'homme l'eau, et tous sont le signe auquel le tapis fait ultimement allusion. Afin d'exposer ces éléments figuratifs dans un ordre cosmique, l'artiste les représente sous deux formes marquées par l'équilibre et la symétrie: ou bien il propose les dessins dans un ordre symétrique et ordonné s'écoulant, à l'instar d'une rivière sinueuse, sur le champ du tapis, ou bien il les expose comme éléments figuratifs

> Le tapis, dans sa totalité, est un symbole, car il se veut le souvenir du moment où, respirant l'air du paradis, l'homme vit éternellement au milieu des jardins fleuris. Image de l'Eden, le tapis est un effort pour rejoindre l'éternité et ce souvenir éternel.



▲ *Figure 1. Le tapis persan, symbole du cosmos et de la création*

symétriques circulant autour d'un centre symbolisant l'origine de la création, et c'est par là qu'il transforme l'ensemble des éléments.[6]

La pudeur, le sentiment et l'affection du tisserand participent au tissage des vœux, des croyances, du mysticisme, et de la pensée persane dans les trames des tapis, des kilims, dans les compositions les plus harmonieuses donc. C'est de ces motifs mystérieux, des lignes et des motifs ondulés, ainsi que des couleurs vives et variées qu'émergent l'amour de la vie et de la nature, ainsi qu'un humanisme lié à la vision idéaliste du peuple iranien.

**Les dessins**

Exprimant des sens et des concepts profonds, chacun des dessins du tapis persan est à l'origine d'un signe enraciné dans le Pays originaire de l'homme et se veut l'expression d'une cosmologie, d'une vérité. Et c'est ainsi que le tapis dessine parfaitement la beauté. Dans son livre intitulé *Le tapis persan* (*The persian carpet*), Cecil Edwards se demande si chacun des dessins du tapis exprime une certaine vision de l'Existence. De fait, les designers iraniens sont en quête de la création d'un plaisir, et cela en s'appuyant aussi bien sur la symétrie que sur l'esthétique. Ils empruntent les formes soit à la vie réelle (la nature), soit à des sources extra-naturelles.

Les dessins du tapis sont divisés par certains experts en deux groupes: ceux inspirés de la nature, et ceux basés sur une innovation artistique, autrement dit les motifs basés sur les créations humaines comme les dessins des monuments historiques, les motifs abstraits des nomades, des dessins marqués par le nom des villes, et des motifs combinatoires. Ce second groupe comprend tous les dessins empruntés au décor des monuments, des constructions, et des carreaux. Alors que la forme de ces monuments est transformée dans certains dessins selon le goût personnel des designers, une similitude parfaite règne entre la structure principale du plan du tapis et celle du bâtiment. Les dessins les plus connus de ce groupe sont le dôme de la Mosquée de Sheikh Lotfollâh d'Ispahan (figure 1), le dôme de la mosquée de l'Imâm à Ispahan, la Grande Mosquée d'Ispahan, le portail du sanctuaire de l'Imâmzâdeh Mahrough, Persépolis, Tâgh-e Bostân, etc. Parmi les dessins importants illustrant les croyances et les pensées du peuple iranien tout au long de l'Histoire, nous pouvons citer les dessins et motifs suivants:

**Les dessins jardiniers (*pâliz*, *golestân* ou *tchahâr bâghi*)**

Dans la pensée iranienne, le jardin est associé aux idées de paradis perdu, de calme, et de destin dont l'homme ressent obscurément le manque dans les profondeurs de son for intérieur. Il est même difficile de distinguer le concept du jardin de celui du paradis, celui-ci constituant en réalité un jardin plus grand, marqué par une beauté à la fois éminente et variée. En tant que notion centrale de la culture persane, ce jardin d'Eden bénéficie depuis toujours d'une place de choix dans la pensée et sensibilité persanes. Le paradis (*ferdows*) est, selon son étymologie, un jardin clôturé entouré de quelques barrières (souvent sept) disposées les unes derrière les autres, dont l'une est plus élevée et épaisse, empêchant l'intrusion d'Ahriman, le

diable, dans cet espace sacré.[7] La répétition des bordures, et notamment la présence d'une épaisse clôture, rappelle en quelque sorte ces murs entourant le paradis. Il y existe une source d'eau éternelle où s'écoule une eau douce. Toutes sortes d'animaux, sauvages et domestiques, y vivent loin de la menace d'Ahriman et de la mort. Cette pensée se reflète excellemment dans les motifs des tapis appelés *pâlizi* ou *tchahâr bâghi* (figure 2).

### Les dessins *Shâh abbâsside*

Parmi les célèbres symboles végétaux préislamiques figure le lotus, plante aux caractéristiques notables dont les pétales appartiennent à trois catégories différentes: l'un en forme d'aiguille, et ressemblant à une racine, flotte sur l'eau; l'autre, épais, s'étend à la surface de l'eau; et le troisième pousse vers le ciel. La belle fleur de cette plante s'épanouit à l'aube du jour et se referme au coucher du soleil.

Outre les gravures de Persépolis comportant de nombreux lotus et buissons, on aperçoit aussi cette fleur sur les couronnes des rois achéménides, sur leurs vêtements, mais aussi sur d'autres outils employés à l'époque. Certaines œuvres représentent Mehr naissant de l'eau, avec sa mère nue. Aussitôt né et sorti de l'eau, Mehr se place sur un lotus, qui se trouve d'une part en relation avec l'eau, et de l'autre avec le soleil. Considéré depuis toujours comme une plante sacrée, le lotus, présent dans la plupart des dessins de l'ancien art persan, symbolise dans la pensée iranienne la gloire et la majesté. L'art antique perse le nomme *fleur née de l'eau*, *fleur de vie*, ou encore *fleur de la création*. Les mythes le présentent comme la fleur de Vénus, celle-ci symbolisant la féminité et la fécondité de l'Existence dans les traditions religieuses de la Perse. Cette fleur aquatique était d'ailleurs considérée comme étant un cadeau de Zoroastre, d'où son lien étroit avec le Mithraïsme. Il semble qu'à l'époque, dans des



▲ *Figure 2. Tapis* tchahâr bâghi *(jardin divisé en quatre parties).*

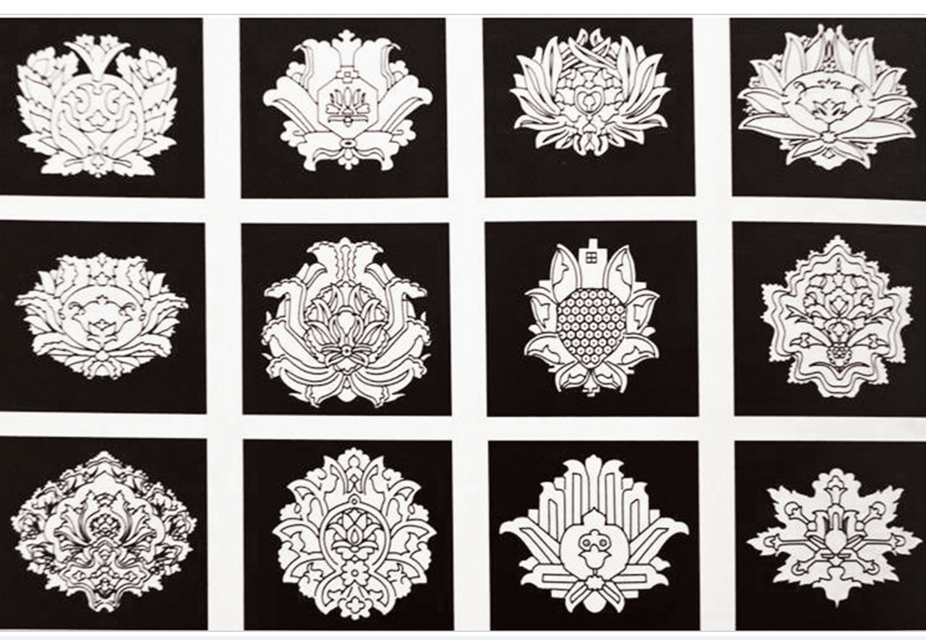
cérémonies particulières, on buvait comme boisson sacrée le jus parfumé du lotus.

Le paradis (*ferdows*) est, selon son étymologie, un jardin clôturé entouré de quelques barrières (souvent sept) disposées les unes derrière les autres, dont l'une est plus élevée et épaisse, empêchant l'intrusion d'Ahriman, le diable, dans cet espace sacré. La répétition des bordures, et notamment la présence d'une épaisse clôture, rappelle en quelque sorte ces murs entourant le paradis. Cette pensée se reflète excellemment dans les motifs des tapis appelés *pâlizi* ou *tchahâr bâghi*.

Le lotus se transforme au fil du temps en fleurs *shâh abbâssi* et trouve une place de choix dans les dessins traditionnels, notamment dans les plans du tapis. Les plans dits *shâh abbâssi* se basent justement sur une fleur du même nom. S'adjoignant aux branches des fleurs *khotâi* et des arabesques, les motifs de fleurs *shâh abbâssi* sont présents sur divers types de tapis. Les motifs suivants font partie des principaux dessins de ce groupe: *Shâh abbâssi latchak va torandj* (médaillon et l'écoinçon), *Afshân Shâh abbâssi* (répétitif), *Shâh abbâsi derakhti* (en forme d'arbre), *Shâh abbâssi Sheikh Safi, Shâh abbâsi jânevari* (bestiaire). (Figures 3,4)

**Le Paisley (*boteh va djegheh*)**

Appelé *sarv* ou *shervân* en persan, le cyprès est un arbre qui reste vert durant toutes les saisons et qui fait preuve, face à de forts vents, d'une grande souplesse. Ayant une longue histoire dans la culture iranienne, ce motif, aujourd'hui nommé *boteh* (Paisley), est largement présent dans les artisanats comme le *termeh* (cachemire brodé), le *zari* (broderie en fils d'or), la miniature, le tapis, les tissus et l'architecture. Selon Sirous Parhâm, la croyance sacrée en le cyprès remonte aux



▲ *Figure 3. Différentes formes de fleurs* shâh abbâssides *(lotus) sur un tapis.*

civilisations élamites et assyriennes quand celui-ci, en tant qu'unique arbre sacré, est le symbole de la joie. Pourtant, à l'époque parthe et sassanide, il n'est plus le seul arbre sacré de la culture persane, et est même abandonné des motifs artistiques. Le cyprès apparaît pour la première fois sur une gourde en cuir découvert avec le tapis de Pazirik (V e av. J.-C.) dans les collines de *Tall-e-gour*.[8]

Jusqu'au XIIe siècle, le cyprès ne figure sur le plan d'aucun tapis, ce qui est peut-être lié à la sainteté de cet arbre. C'est dans l'art islamique que le *boteh* courbe sa tête pour se rapprocher progressivement de sa forme actuelle, qui apparaît au XIe siècle sur les poteries des villes comme Neyshâbour, Rey et Gorgân. Si on admet que la forme contemporaine de ce dessin est apparue sur les tapis, on peut affirmer que c'est afin de pouvoir circuler autour du médaillon (archétype du peuple iranien du paradis) que le cyprès s'est vu forcé de changer de forme. Sa noble procession exige en effet qu'il relâche sa posture droite et se courbe, sa courbure symbolisant l'ivresse mystique.[9]

Le motif du Paisley se retrouve sur le fond et les bordures du tapis, selon différents types dont le *boteh miri*, le *boteh kherghei*, le *boteh ghalamkâr*, et *boteh kordestâni*. (Figures 5 et 6)

### Les motifs de l'arbre

Dans la plupart des arts iraniens, le symbole de l'arbre est très présent. Sur les céramiques, les tissus, les peintures et même les gravures de l'histoire iranienne, l'arbre a un statut éminent ainsi qu'une dimension sacrée. Selon Eliade, le motif de l'arbre fait ainsi partie des dessins mythiques fondamentaux, et les cyprès peints sur les fresques murales de



▲ *Figure 4. Tapis en soie et en fils d'or, collection des tapis polonais, œuvre des tisserands de Kâshân et d'Ispahan, époque safavide, Cleveland Museum of Art.*

Jusqu'au XIIe siècle, le cyprès ne figure sur le plan d'aucun tapis, ce qui est peut-être lié à la sainteté de cet arbre. C'est dans l'art islamique que le boteh courbe sa tête pour se rapprocher progressivement de sa forme actuelle, qui apparaît au XIe siècle sur les poteries des villes comme Neyshâbour, Rey et Gorgân.




▲ *Figure 5. Différents types de* boteh *employés dans les ateliers iraniens du tissage.*



▲ *Figure 6. Tapis de Kâshân, 155 x 200 cm, motifs de* boteh *répétitifs.*

Persépolis font partie des œuvres d'art les plus anciennes qui montrent l'importance de cette créature divine chez les artistes et les rois achéménides.[10] Généralement, puisque l'arbre s'enracine dans la terre et élève ses branches vers le ciel, il est aussi considéré comme l'emblème de la relation entre ciel et terre.

L'arbre de vie: dans diverses mythologies, de nombreuses plantes étaient considérées comme des messagers. L'une des plantes mythologiques les plus anciennes est l'arbre cosmique. Selon les mythes, on croyait que l'arbre de vie, qui guérissait de tout mal, résidait au paradis (*minou*), lieu inaccessible. Des héros mythiques affrontaient parfois des dieux, diables et autres éléments naturels et surnaturels au cours d'un long périple afin de rapporter une branche, une feuille ou un fruit de cet arbre aux êtres humains.

Dans les dessins de tapis de ce groupe, les arbres et les arbustes forment le gros des motifs, parfois individuellement, et se combinent aux autres éléments. Les dessins les plus célèbres de ce groupe sont l'arbre verdoyant et l'arbre à caractère animal. (Figures 7 et 8)

**Les motifs de vase**

Ces dessins relient en fait le mythe de



▲ *Figure 7. Tapis précieux en forme de mihrab orné d'arbres, 304 x 390 cm, seconde moitié du XIXe siècle, Kermân.*

la genèse de l'homme au mythe de la genèse de l'univers. Le vase a une relation avec la terre, considérée comme la mère et la déesse féconde. Cela se reflète diversement dans les figures harmonieuses et originales des dessins du tapis iranien. Le fait que l'Homme est né de la terre est une croyance presque universelle. Cette perception profonde de la sortie de la terre et le fait d'en être né, est à rapprocher de la croyance en la fécondité éternelle de la terre et son pouvoir de conférer la vie aux éléments naturels tels que les arbres, les fleurs, la verdure et les rivières.

Ce motif se présente souvent sous la forme d'un ou plusieurs vases de tailles différentes, couvrant tout le fond du tapis. Certains tapis comportent un grand vase sur un côté, dont les branches et les fleurs couvrent tout le fond. Les dessins de vase les plus importants sont le vase à mille fleurs, le vase à niche de prière et le vase Zell-e Soltân ("l'ombre du roi"). (Figure 9)

**Les dessins Herâtis (les poissons enlacés)**

Selon la légende de Mitra, Mehr sort de l'eau

Selon la légende de Mitra, Mehr sort de l'eau accompagné d'un gros poisson qui est probablement un dauphin. Dans les dessins iraniens aussi, en particulier là où il y a des poissons enlacés, apparaît le motif du dauphin. Dans un certain nombre de ces dessins, on voit une mère accompagnée d'un dauphin et dans une autre série, une mère et son petit accompagnés d'un dauphin. C'est dans cette légende que réside l'origine des dessins herâtis.



▲ *Figure 8. Arbre de vie, Tabriz, 4500 nœuds par m2.*



▲ *Figure 9. Dessin de vase, Kâshân.*

accompagné d'un gros poisson qui est probablement un dauphin. Dans les dessins iraniens aussi, en particulier là où il y a des poissons enlacés, apparaît le motif du dauphin. Dans un certain nombre de ces dessins, on voit une mère accompagnée d'un dauphin et dans une autre série, une mère et son petit accompagnés d'un dauphin. C'est dans cette légende que réside l'origine des dessins herâtis.

Les motifs de poissons enlacés font partie des dessins les plus anciens et les plus courants du tapis iranien. Ce dessin prend souvent la forme d'un motif[11] que le tisserand répète dans la longueur et la largeur du tapis. Y figure aussi souvent un bassin en forme de losange avec quatre feuilles-poissons autour. Dans diverses régions d'Iran, les motifs de poissons entrelacés sont célèbres et présents sous divers aspects. Parmi les plus importants, on peut citer le poisson de Herat, le poisson de Farahân, le poisson à guêpe, le poisson du Kurdistan, le petit poisson, et le dessin du bassin aux poissons (motif du bassin). (Figure 10)

### Les motifs de médaillon

La légende mythologique de l'Eden se perpétue dans le tapis iranien d'une autre manière, et se manifeste sous la forme d'un bassin rempli d'eau appelé «médaillon», et se trouvant au centre du tapis. Ce bassin comporte des ornements d'animaux et de plantes à l'intérieur ou en marge. Il est considéré comme l'emblème du paradis et des grâces qui s'y trouvent. La récurrence de l'emploi de ce motif dans l'esprit dynamique et créateur du tisserand suscite graduellement des transformations générales ou détaillées au sein du tapis en fonction des éléments du motif. Ainsi, on estime que le fait de limiter le fond à un médaillon aboutit à la division graduelle d'un médaillon en deux semi-médaillons et enfin, en quatre quarts-médaillons. Chacun des quarts-médaillons se trouve en écoinçon dans les coins du tapis de rotation, se tourne vers un point, n'est pas une feuille; c'est parfois un oiseau, un cyprès ou un jardin

tourné vers son centre et son origine.[12] (Figure 13)

### Les dessins *afshân*

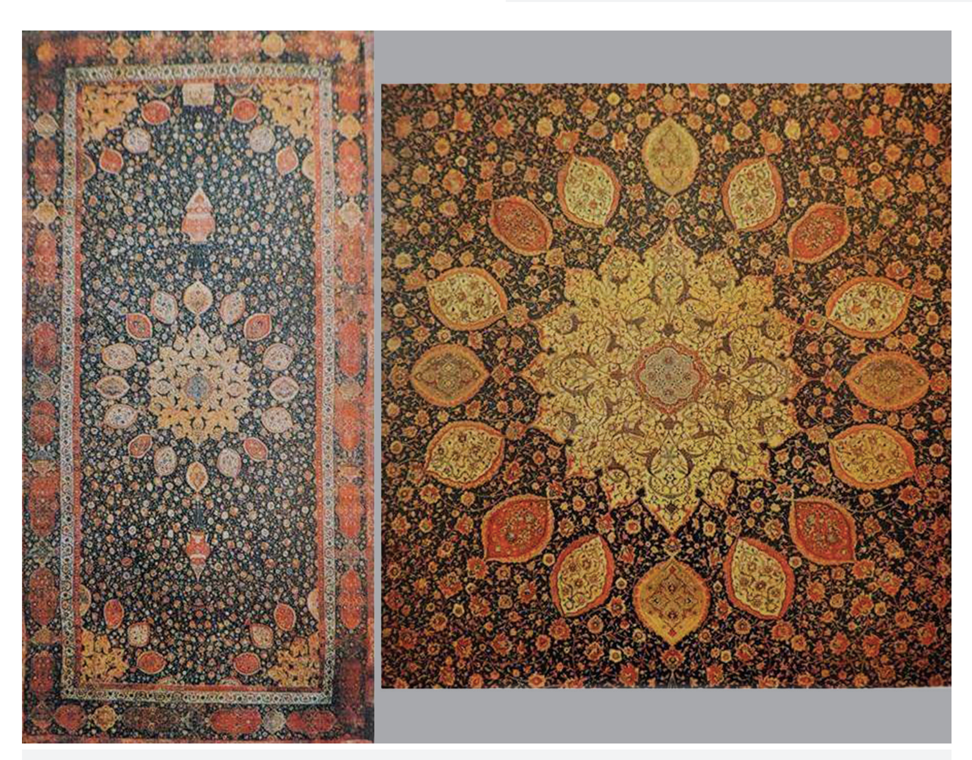
Dans ces dessins, l'ensemble des lignes et motifs du tapis entre dans une relation harmonieuse. Le nom de ce motif fait référence au fait que l'ensemble des lignes constituant ce motif est dispersé (*afshân* en persan) sur le fond du tapis. Les motifs afshân s'éloignent du principe de symétrie, et ces différentes formes sont l'afshân de bouquet de fleurs, l'afshân aux motifs d'animaux, l'afshân khotaï, etc. (Figure 14)

### Les dessins au terrain de chasse

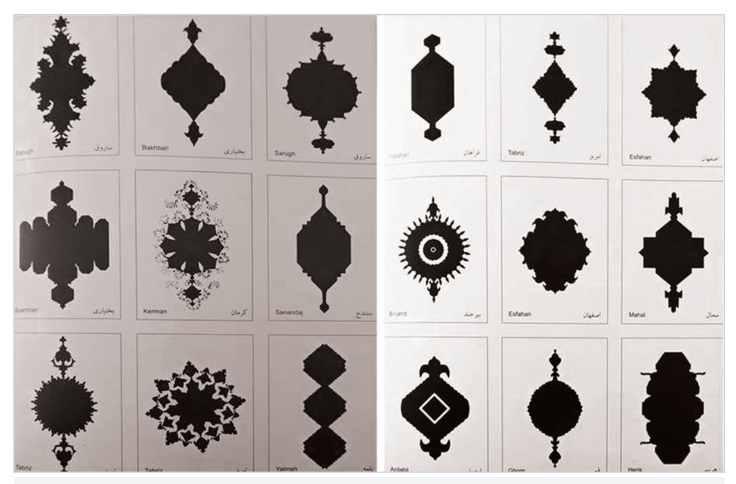
Ce groupe de dessins a pour objectif de figurer des scènes et des terrains de chasse. (Figure 15)



▲ *Figure 10. Herati, Malâyer.*



▲ *Figure 11. Médaillon doré du tapis historique d'Ardabil, recouvert de fines arabesques avec 16 pendants, Victoria and Albert Museum.*



▲ *Figure12. Dessins de médaillons dans différentes villes d'Iran.*



▲ *Figure13. Arabesques*

**Les dessins à pavage ou kheshti**

Dans ces dessins, le fond du tapis est divisé en différentes parties ou pavages situés les uns à côté des autres d'une manière harmonieuse. L'intérieur de chaque partie est rempli de divers feuillages. Les dessins à pavage les plus célèbres sont le pavage bakhtyâri et le pavage coranique. (Figure 16)

**Conclusion**

Les différents motifs du tapis iranien ont un rôle éminent dans sa beauté, autant qu'ils confèrent une dimension hautement symbolique à ce dernier; symbolique qui a fait l'objet d'interprétations très variées à la fois de chercheurs iraniens et étrangers, et donc le sens ne saurait s'épuiser. ■



▲ *Figure 14.* Afshân



▲ *Figure 15. Terrain de chasse*



▲ *Figure 16. Dessin à pavage*

---

* Etudiante en master d'architecture islamique, Université d'art islamique, Tabriz
1. Râhnavard, Zahrâ, *Hekmat-e honar-e eslâmi* (La sagesse de l'art islamique), éd. Samt, 1999, p. 18.
2. *Ibid.*, p. 59.
3. Afrough, Mohammad, *Namâd va neshâneh shenâsi dar farsh-e Irân* (Symbole et symbolisme dans le tapis persan), 2009, p. 13.
4. *Ibid.*, p. 190.
5. Nasiri, Mohammad Djavâd, *Farsh-e Irân* (Le tapis d'Iran), éd. Parang, 2003.
6. Râhnavard, Zahrâ, *op. cit.*, p. 59.
7. Afrough, Mohammad, *op. cit.*, p. 92.
8. *Ibid.*, p. 144.
9. *Ibid.*, p. 117.
10. *Ibid.*
11. واگیره
12. Rahnavard, Zahrâ, *op. cit.*, p. 77.

**Bibliographie:**
-Afrough, Mohammad, *Namâd va neshâneh shenâsi dar farsh-e Irân* (Symbole et symbolisme dans le tapis persan), 2009.
-Heshmati Razavi, Fazlollâh, *Farsh-e Irân* (Le tapis d'Iran), Daftar-e pajouhesh-hâye farhangui (Bureau des recherches culturelles), 2001.
-Khâtami, Mahmoud, *Goftârhâyi dar padidâr shenâsi-e honar* (Discours sur la phénoménologie de l'art), Editions de Farhangestân-e Honar (Académie iranienne de l'art), Eté 2008.
-Nasiri, Mohammad Djavâd, *Farsh-e Irân* (Le tapis d'Iran), éd. Parang, 2003.
-Râhnavard, Zahrâ, *Hekmat-e honar-e eslâmi* (La sagesse de l'art islamique), éd. Samt, 1999.
-*Tisser le paradis, Tapis-jardins persans*, Téhéran- Clermont-Ferrand, 2005.

# Les tapis de Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri

Khadidjeh Nâderi Beni



▲ *Tapis bakhtiâri*

La province de Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri se situe au pied de la chaîne de Zagros au sud-ouest de l'Iran. Sa population est divisée en deux groupes: les nomades et les sédentaires. Si nous suivons une division plus détaillée, les habitants de la province sont: 1) des villageois établis dans des petits villages et vaquant à des activités rurales dont la culture, l'élevage, la tapisserie, etc; 2) une population urbaine occupant essentiellement des emplois administratifs; 3) des nomades qui mènent une vie mobile basée sur des migrations saisonnières. Du fait de la situation géographique et du climat froid de la région, les villageois pratiquent, dans des espaces partiellement ou totalement fermés, divers types d'artisanats dont le plus important est la tapisserie. C'est en hiver que cet artisanat est majoritairement pratiqué, soit de façon individuelle dans les maisons, ou collective dans des ateliers. Ce produit joue un rôle de premier plan dans l'économie de toute famille rurale. Il en va de même chez les nomades, qui exercent leurs activités à la fois artisanales et économiques sous leurs tentes. Selon une division courante, les tapis de Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri sont répartis en deux catégories: 1) les tapis conçus et tissés par les nomades bakhtiâris; 2) les tapis conçus et tissés par les nomades qashqâïs. Dans cet article, nous allons présenter les ouvrages de tapisserie des différentes régions de la province mais, d'abord et avant tout, nous traiterons des principales caractéristiques du tapis bakhtiâri.

### La structure et les motifs

Le métier à tisser est un cadre, souvent en bois mais aussi en fer, sur lequel on tend les fils de chaîne. Il existe deux types de métiers: horizontal et vertical. Dans la province, le plus souvent et surtout dans les ateliers, les tisseurs utilisent le métier vertical; il comporte deux barres sur les côtés, la troisième barre étant installée près du sol et la quatrième en hauteur. Toutefois, il arrive que les femmes utilisent le métier horizontal chez elles et pour tisser des tapis de petite taille. Ce type de métier comporte quatre barres installées horizontalement à même le sol. Les tapis bakhtiâris sont noués avec des nœuds turcs et deux fils de trames. Selon ce modèle de nœud, le fil de velours est enroulé autour de chacun des deux fils de chaîne qu'il entoure. Entre chaque rangée de nœuds, on insère les fils de trame sur une ou plusieurs rangées.

En général, les matières utilisées dans le tapis bakhtiâri sont la laine de mouton et la laine de chèvre, le coton et la soie. La laine de mouton ou de chèvre et la soie sont généralement produites et filées par les tisseurs eux-mêmes, et peuvent être utilisées pour la chaîne ou les fils de trame; le coton est surtout utilisé pour le bordage, et la soie pour fabriquer des tapis de haute qualité.

Les motifs figurant sur les tapis sont en général divisés en trois catégories: 1) les motifs stylisés qui sont composés de lignes fines et courbes. Ces motifs sont généralement utilisés pour tisser des tapis précieux; 2) les motifs géométriques, obtenus à partir des lignes droites et composés de différentes formes géométriques; 3) les motifs figuratifs basés sur les mythes, qui représentent souvent le portrait de personnages ou d'animaux. Dans la province de Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri, les trois motifs sont couramment utilisés; il faut toutefois souligner que certains tisserands nomades ou villageois réalisent les motifs directement de mémoire. Les motifs les plus courants de la province sont le *torandj* (cédrat), *do howz* (deux bassins), *kheshti* (carré), *sarv o kâdj* (cyprès et pin), *samâvari* (samovar), *gol-e minâ* (reine marguerite), *goldâni* (vase à fleurs), *goldân va derakht* (vase à fleurs et arbre), *alvân* (multicolore), etc.

### Les couleurs, la teinture et les dimensions

Le type de couleurs utilisées est l'une des caractéristiques les plus distinctives du tapis bakhtiâri. Le rouge foncé et le vert sont les couleurs dominantes, mais



▲ *Ancien tapis persan bakhtiâri*



▲ *Tapis persan bakhtiâri datant du début du XXe siècle. Il contient notamment un motif d'arbre de vie et un oiseau du paradis, ainsi qu'une bordure florale.*

les tapis à fond bleu, orange et jaune sont aussi courants. Traditionnellement, la teinture était faite par les tisseurs; ils fabriquaient eux-mêmes les colorants naturels à partir de brou de noix ou de grenades, ainsi que d'autres plantes tinctoriales. De nos jours, on continue à utiliser des colorants naturels pour tisser des tapis précieux, tandis que les tapis ordinaires sont fabriqués à partir de fils colorés synthétiques. La province abrite un bon nombre de teintureries traditionnelles et modernes qui fournissent aux tisseurs des fils colorés de bonne qualité.

Les tapis bakhtiâris sont très souvent de forme rectangulaire tandis que les tapis de forme carrée, ovale ou ronde sont rares. Ces tapis sont également noués selon différentes dimensions allant de 60×40 cm à 600×400 cm. En fonction de leur taille et de leur forme, les tapis bakhtiâris sont connus sous diverses appellations dont Sadjâdeh (tapis rectangulaire de format 130×180 cm), Zaronim (100×150 cm), Dozar (140×200 cm), Kenâreh (250×120 cm), etc.

**La répartition géographique**

Comme nous l'avons déjà mentionné, la tapisserie est l'artisanat le plus pratiqué et le plus populaire des habitants de Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri. Le village de Tchâloshter, situé à 8 km de Shahrekord, chef-lieu de la province, est considéré comme étant le centre de la tapisserie non seulement de la province, mais aussi de tout l'ouest du pays. Le tapis de Tchâloshter jouit d'une renommée mondiale. Les tisserands du village utilisent des fils de production locale, et les colorants végétaux y sont toujours à la mode. Grâce à ces particularités, ce type de tapis jouit d'une meilleure qualité. D'après les spécialistes, les meilleurs tapis bakhtiâri, tissés majoritairement à Tchâloshter, sont appelés Bibibâf[1]. Ces tapis, denses et épais, sont tissés avec des nœuds très denses (près de 320 000 nœuds par mètre

De nos jours, on continue à utiliser des colorants naturels pour tisser des tapis précieux, tandis que les tapis ordinaires sont fabriqués à partir de fils colorés synthétiques. La province abrite un bon nombre de teintureries traditionnelles et modernes qui fournissent aux tisseurs des fils colorés de bonne qualité.

carré). Ils sont de forme rectangulaire et ont différentes tailles. Pour finir, voici un tableau fournissant des informations relatives aux tapis noués dans les différentes régions de la province:

| Ville/village | Motifs | Couleurs dominantes | Métier(s) | Formats |
|---|---|---|---|---|
| Boroudjen | Torandj, do howz, alvân | Rouge foncé, bleu foncé, jaune, crème, blanc | Horizontal | Zaronim, Kenâreh, tapis de 6 et 12 mètres |
| Farrokhshahr | Torandj, kheshti | Rouge foncé, vert, brun, orange | Horizontal et vertical | Kenâreh, 6, 9 et 12 mètres |
| Ben | Kheshti, sarv o kâdj | Rouge foncé, vert foncé, bleu | Horizontal et vertical | Zaronim, Kenâreh, 6 mètres |
| Sâmân | Torandj, kheshti, sarv o kâdj | Rouge, bleu, crème | Horizontal et vertical | 6, 9 et 12 mètres |
| Boldâdji | Torandj, kheshti | Rouge, vert, jaune, crème, bleu foncé | Horizontal | Zaronim et kenâreh |
| Farâdonbeh | Goldâni (connu sous le nom de Sharâbeh) | Bleu, rouge clair, jaune, rose, argent | Horizontal | 6, 9 et 12 mètres |
| Bâbâheydar | Sarv o kâdj, kheshti | Vert, bleu, rouge foncé | Vertical | Carré de 6 m2 |



▲ *Tapis persan qashqâi datant d'environ 1940, fait de laine et de colorants naturels végétaux. Dans le folklore persan, le motif du lion symbolise la royauté, le pouvoir, et la protection des lieux sacrés. On peut également apercevoir des nomades qashqâis danser vêtus de vêtements traditionnels.*

1. Bibibâf est composé de deux mots: «Bibi» est une appellation bakhtiârie employée pour désigner une grand-mère pleine de sagesse, et «bâf», qui signifie le tissage.

**Sources:**

- Jouleh, Touradj, *Pajouheshi dar farsh-e irân* (Etude sur le tapis iranien), Téhéran, Yassâvoli, 1381/2002.
- Ghâziâni, Farahnâz, *Bakhtiâri-hâ, bâfteh-hâ va noghoush* (Les Bakhtiâris, tissages et motifs), Sâzmân-e mirâs-e farhangui (Organisation de l'héritage culturel), Téhéran, 1376/1997.

# La symbolique des différents types de tapis iraniens et la place du tapis dans la culture populaire

Zahra Moussâkhâni

"*Partout dans le monde, les tapis iraniens sont un symbole de luxe poétique.*" A. Pope



▲*Figure humaine, Kermân Raver*

**La signification du symbole**

Un symbole est un signe qui représente une autre idée, image visuelle, croyance, action ou entité matérielle. En d'autres termes, les symboles prennent la forme de mots, sons, gestes, idées ou images visuelles, et sont utilisés pour transmettre d'autres idées et croyances.

Les symboles et les dessins présents sur les tapis iraniens révèlent des informations sur leur tisseur. Qu'est-ce qu'elle/ il a voulu dire à travers le choix de symboles? Ont-ils été choisis pour des raisons purement esthétiques, ou ont-ils été influencés par des facteurs personnels, la culture ou par la religion du tisseur? Il arrive aussi que le tisseur renoue avec le passé en utilisant des symboles traditionnels et anciens.

Au cours des années, de nombreux éléments de conception et de motif très variés ont été utilisés dans les tapis persans. Certains ont une signification symbolique particulière. La mystique du tapis persan doit beaucoup aux contes et aux fables qui furent créés autour des différents éléments permettant la fabrication d'un tapis. Même si aujourd'hui les conceptions, les motifs et les couleurs ont perdu de leur puissance symbolique, ils restent des vecteurs de significations et traditions particulières. D'après les historiens, des tribus venues s'établir en Iran dont les Seldjouks utilisaient des figures héraldiques composées notamment de motifs zoomorphiques et totémiques. De même, le *tamgha*[1] était employé par



48

chaque tribu pour identifier ses troupeaux.

Les tensions religieuses et politiques eurent une influence significative sur les conceptions et les symboles des tapis persans. Un symbole ayant un sens religieux profond pour un groupe ou une secte pouvait avoir une signification complètement différente pour un autre groupe. Une figure humaine ou animale était ainsi rarement tissée dans un tapis fait par des musulmans sunnites, du fait de leur interprétation stricte des versets du Coran interdisant l'utilisation des figures représentant des êtres vivants. Les musulmans chiites, en revanche, représentaient plus facilement des figures humaines et animales sur les tapis de prière utilisés dans les mosquées.

### Les principaux symboles du tapis persan

La forme, ainsi que l'organisation la plus fondamentale du tapis, est le plus souvent influencée par le thème. L'un des thèmes les plus courants des tapis persans est d'ordre floral. L'image d'un jardin luxuriant est un thème profondément enraciné à la fois dans le patrimoine religieux et culturel de la Perse. Dans une région du monde où l'eau est une denrée précieuse, il n'est pas surprenant que le jardin, avec une abondante faune et flore, soit le symbole du paradis. Les tisseurs étaient inspirés par leur croyance en la vie après la mort, qui promet que les fidèles iront au Paradis. Les thèmes floraux sont généralement divisés en trois catégories: le tout floral, le jardin, et le dessin en panneau. Le tout floral présente des formes florales sans l'ajout d'un médaillon, vase, ou autre motif primaire. Le tout floral n'est pas, à proprement dit, une conception. Au contraire, c'est un nom utilisé pour décrire tout motif qui n'a pas de point central. Le motif du jardin



▲ *Tapis Kermân Raver, ordre de Abdolhossein Farmân Farmâ. Musée des Beaux-Arts de Boston*

La mystique du tapis persan doit beaucoup aux contes et aux fables qui furent créés autour des différents éléments permettant la fabrication d'un tapis. Même si aujourd'hui les conceptions, les motifs et les couleurs ont perdu de leur puissance symbolique, ils restent des vecteurs de significations et traditions particulières.



▲ *Motif Kheshti (jardin), région de Tchahâr Mahâl et Bakhtiâri, XIXe siècle*

est généralement basé sur les jardins formels de l'ancienne Perse à décors floraux séparés par des carrés décoratifs. Dans la conception de carrés, le champ est divisé en compartiments contenant des motifs individuels.

Pour Michel Foucault, "le jardin traditionnel des Persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme."[2]



▲ *Motifs de jardin, nord-ouest de l'Iran, Musée Osterreichisches, Vienne*

Un autre motif très présent dans ces tapis est appelé *boteh*, qui signifie "buisson fleuri" en persan. Son origine demeure obscure, et on débat encore pour décider s'il est originaire de la Perse ou de l'Inde. Selon une autre hypothèse, ce motif aurait été introduit en Perse par l'Egypte ancienne comme épi de blé, qui représente l'immortalité. Le motif du *boteh* se retrouve fréquemment à la base de la niche de la prière – le *mehrâb* – et entouré de fleurs, comme symbole du jardin du paradis. Certains chercheurs y donnent diverses significations et origines, notamment la pomme de pin, le cyprès, la feuille, le fœtus, la semence humaine ou la langue de feu sacrée de la religion zoroastrienne.

Les tapis de prière sont utilisés dans les pays musulmans depuis des siècles et font partie intégrante de la pratique religieuse quotidienne du monde islamique. Les tapis de prière sont singularisés par un motif particulier: l'arcade. Cette arcade est un symbole mystique; elle représente le mihrâb, matérialisation de la qibla (direction de La Mecque) et son orientation vers la Ka'ba. Le mihrâb est la porte qui conduit vers la lumière. La niche symbolise aussi la caverne, celle qui cache la réalité céleste qui sera dévoilée à l'initié. Ces tapis sont traditionnellement tissés par les nomades ou par les tisseurs de villages. Ils sont soit simples et non décorés, soit décorés

de motifs floraux et célestes.

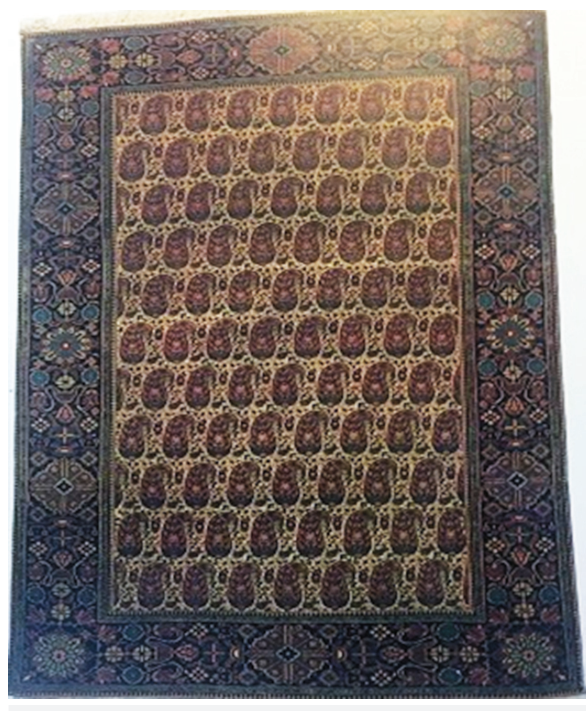
Ces tapis peuvent aussi comporter le motif de l'arbre de vie, symbole par excellence du jardin du paradis et de la vie éternelle. «Dans la pensée des Anciens, l'arbre de vie est l'axe de correspondance des trois niveaux du monde: le ciel paradisiaque, l'enfer souterrain et le monde terrestre, il est donc la chose qui relie ces trois mondes l'un à l'autre et comporte la signification entière de la vie.»[3] Ce motif est présent principalement dans les tapis issus d'Ispahan, Qom et Tabriz.

Le motif du Vase de l'immortalité est présent comme segment d'un certain nombre de compositions dont il constitue l'élément principal. Ce motif probablement chinois représentait en Chine la paix et la tranquillité et sa date exacte d'introduction en Iran est inconnue. Le vase se trouve le plus souvent au pied du tapis, au-dessous d'une arcade, et est rempli de fleurs, généralement des roses, ayant la plus grande fleur au centre qui arrive au sommet de l'arcade - une variation de la figuration de l'arbre de vie. Les symboles des vases se trouvent généralement sous deux formes: Vase floral ou motif dit de Zil-i-Soltân.

La conception Herati tire son nom de la ville de Herat (aujourd'hui en Afghanistan), d'où elle serait originaire. Elle comporte une fleur centrée dans un losange avec quatre feuilles recourbées situées hors du losange. C'est un motif très répandu en Iran. Il constituerait une représentation de petits poissons qui, au moment de la pleine lune, remontent au-dessous de la surface de l'eau pour nager dans le reflet de la lune. C'est pour cela qu'on le nomme aussi parfois *Mâhi* ("poisson" en persan). Les tapis Herati sont tissés dans de nombreux ateliers dans tout l'Iran, mais ils le sont plus fréquemment dans le Khorâssân, au Kurdistan, à Farahân, Hamadân, ainsi qu'à Tabriz.



▲ *Le tapis Pazyryk avec une division similaire à celle des jardins persans*



▲ *Le motif de Boteh entier, Kâshân, XIXe siècle*

La représentation des personnes et des animaux est beaucoup moins courante dans l'Est du pays qu'elle ne l'est à l'Ouest. Les conceptions picturales basées sur des scènes de la vie, de l'histoire ou de la mythologie sont fréquentes dans les ateliers iraniens, particulièrement à Kermân, Tabriz et Kâshân. Les scènes de chasse, qui font partie intégrante de l'histoire épique iranienne, sont aussi courantes. Elles font intervenir des figures humaines engagées dans une chasse aux fauves poursuivant leurs proies, en particulier dans les tapis de Qom et d'Ispahan, et ce dès le XVIe siècle. En général, ces dessins de chasse ne montrent aucune ville spécifique et ne se rapportent



▲ *Le motif de cyprès ou arbre de vie. Région de Sâmân Bakhtiâri, XVIIIe siècle*

pas directement à une personne particulière ou à un événement historique précis. Etant donné que la chasse était considérée comme une activité noble, ces



▲ *Le motif de l'arcade-mille fleurs tissé par Hossein Kermâni*

tapis représentent un épisode de la vie des personnes de haute ascendance.

De nombreux tapis persans comportent également un médaillon en leur centre. Le motif situé à l'intérieur est très varié. Le point central du médaillon représente l'œil omniscient de la divinité ou encore, selon certains, une fleur de lotus. Cette fleur a toujours été considérée comme



▲ *Le motif Zil-i Soltân*

L'un des thèmes les plus courants des tapis persans est d'ordre floral. L'image d'un jardin luxuriant est un thème profondément enraciné à la fois dans le patrimoine religieux et culturel de la Perse. Dans une région du monde où l'eau est une denrée précieuse, il n'est pas surprenant que le jardin, avec une abondante faune et flore, soit le symbole du paradis.

un symbole sacré - si ses racines sont dans la terre, la fleur, elle, se tourne vers le ciel. Au sujet des théories sur l'origine du médaillon, il aurait été originellement une croix représentant les quatre directions, à laquelle se serait ensuite ajoutée une seconde croix pour les quatre directions intermédiaires. Ce second X sur la croix originelle se serait progressivement transformé en symbole d'une fleur à huit pétales peu à peu utilisée au centre des médaillons des tapis, pour marquer le point central de la création.

Ce qui suit est une liste des significations de certains symboles utilisés dans les tapis persans:

Le repos de l’aigle: un excellent esprit;

L'aigle en plein vol: la bonne fortune;

Le chien de chasse: la gloire et l’honneur;

Le léopard: le courage;

Le lion: la puissance;

Le paon: la protection divine;

Le phénix: l’immortalité;

Le soleil: la lumière rayonnante, la lucidité;

L'arbre de vie: la vie éternelle, l’intelligence, la vérité;

La lame de l'épée: la force, la virilité;

Le héron: la grâce divine;

Les plumes des oiseaux: le bonheur conjugal;

Le poisson: l'amour éternel;

La colombe: la paix;

Le chameau: la richesse, le bonheur;

Le cyprès: la vie après la mort.

Les documents historiques montrent que beaucoup de ces symboles pourraient avoir acquis ces significations depuis de nombreux siècles, mais ils étaient probablement destinés à l'origine à simplement représenter des animaux, des fleurs, etc, autrement dit, la vie quotidienne des premiers tisseurs, les nomades et les villageois. Il est aussi probable que la plupart de ces motifs, au travers de leurs innombrables répétitions tout au long des siècles, ont perdu leur



▲ *Motif de vase combinatoire, vers 1910, Téhéran*



▲ *Femmes d'un harem assises sur des tapis, époque qâdjâre, vers 1891*



▲ *Tapis de Kermân au motif Herati, XVIe siècle, musée de Washington*

signification symbolique première. Sans oublier les touches personnelles de chaque tisseur qui les a traités.

Les tisseurs vivant dans des villages tissent généralement d'après le plan dessiné par le designer appelé «carton». Chaque tapis a en quelque sorte sa propre grille d'analyse et propose son propre récit.

Les historiens s'accordent sur le fait que le symbolisme des tapis est presque inintelligible, car cela impliquerait de connaître l'intention sémantique exacte du tisseur lorsqu'il choisit de faire figurer tel ou tel motif sur son tapis - comme toutes les idéographies dont les significations contiennent des variations et des ambiguïtés. En outre, chaque signe pris indépendamment peut être interprété de telle ou telle façon, mais l'association et la combinaison de plusieurs d'entre eux, en fonction de leur traitement et de leur position dans le tapis, créent de nouvelles significations difficilement déchiffrables.

Il faut ajouter que de nos jours, un tisseur nomade ou semi-nomade aurait tendance à tisser soit ce qu'il / elle voit pour le traduire ensuite en formes caractéristiques, soit ce qui lui est enseigné. Les tisseurs vivant dans des villages tissent généralement d'après le plan dessiné par le designer appelé «carton». Chaque tapis a en quelque sorte sa propre grille d'analyse et propose son propre récit.



▲ *Motif Herati*

**Le tapis dans la culture populaire**

L'art du tissage de tapis en Iran est profondément lié à la culture et aux coutumes du peuple de ce pays. Les différentes phases d'élaboration et de perfectionnement de cet artisanat nous offrent un aperçu de la vie et de la culture du peuple iranien. Cet art est commun à presque toutes les villes et villages d'Iran. Les villes de Kâshân, Ispahan, Tabriz, Mashhad, Kermân, Qom, Nâïn, Sanandaj, Arâk et Hamedân sont les principaux centres où ils sont tissés, et les femmes jouent un rôle central dans la perpétuation de ce savoir-faire.



▲ *Tapis d'Ispahan représentant une scène de chasse*

Répondant à un besoin de base, le tapis persan était au départ un objet usuel pour les nomades pour se protéger contre le froid et l'humidité. Au fil du temps, la complexité et la beauté des tapis ont augmenté, pour le transformer en objet artistique et décoratif. Le tissage de tapis est un art complexe qui révèle le talent, le goût, la persévérance et la créativité des artisans iraniens. Il faut des mois d'efforts pour fabriquer un tapis unique. L'étude de l'art du tissage de tapis et ses modalités nécessite la réalisation de recherches détaillées dans l'histoire des arts en Iran, tâche ouverte et en devenir. ■

1. Tamga ou Tamgha ("timbre" ou "sceau") est un sceau abstrait utilisé par les peuples nomades d'Eurasie et par les cultures influencées par celle-ci. Le tamga était en général l'emblème d'une tribu du clan ou de la famille. Il a été utilisé comme un signe d'identification pour les instruments de travail, ainsi que dans la domestication des animaux.
2. Foucault, Michel, "Dits et écrits; Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.
3. Arefeh Hedjâzi, "Le "Paradis" et le tapis persan", *La Revue de Téhéran*, N° 33, août 2008. http://www.teheran.ir/spip.php?article773#gsc.tab=0

**Bibliographie:**

-Bosley, C., *Rugs to Riches: An Insiders Guide to Oriental Rugs*, New York, 1980.
-Forough, Mohammad, *Namâd va neshâneh shenâsi dar farsh-e Irân* (Symbolique et sémiotique des tapis persans), Téhéran, éd. Farhangsarâ-ye Mirdashti, 2014.
-Jouleh, Touradj, *Pajouheshi dar farsh-e irân* (Recherche à propos des tapis persans), Téhéran, éd. Yasavoli, 2014.
-Jouleh, Touradj, *Shenâkht-e farsh: barkhi mabâni nazari va zirsâkht-hâye fekri* (Connaître le tapis: certaines bases théoriques et infrastructures intellectuelles), Téhéran, éd. Yasavoli, 2013.
-Vakili, Abolfazl, *Shenâkht-e tarh-hâ va naghsheh-hâye farsh-e irân* (Conceptions et motifs des tapis persans), Téhéran, éd. Khenye farikhtegân honar-hâye sonati, 2003.



▲ *Exposition Internationale du tapis persan, août 2016, Téhéran. Photo: Hamidrezâ Dastjerdi*

# Téhéran déroule le tapis persan pour le monde de l'art et de l'industrie

## Compte rendu de l'édition 2016 de l'Exposition Internationale du tapis persan fait main

Samirâ Deldâdeh

Le tapis persan tissé main, en plus de son statut incontestable dans la culture et l'art persans, est considéré de nos jours comme une marchandise de luxe, ornant de nombreux musées, palais et demeures privées partout dans le monde.

Une grande Exposition du Tapis persan est organisée chaque année à la Foire permanente d'exposition de Téhéran, située au bord de l'autoroute Tchamrân, au nord-ouest de la capitale. La dernière édition en date s'est déroulée du 22 au 28 août 2016.

Durant cette exposition, un grand nombre de dessinateurs, artistes, producteurs, exportateurs et détaillants se rassemblent dans un espace d'une superficie de plus de 45 000 m2. Près de 40 000 visiteurs au total, commerçants, chercheurs et amateurs ou spécialistes en tous genres viennent des quatre coins de l'Iran et du monde pour visiter cette exposition consacrée au tapis persan tissé main

contemporain.

L'édition 2016 de cette exposition annuelle a été inaugurée par le ministre de l'Industrie, des Mines et du Commerce de l'Iran, lors d'une cérémonie qui réunissait notamment des députés du Parlement iranien, plusieurs ambassadeurs de divers pays, des membres des associations consacrées au tapis persan, et des représentants des commerces de tapis fait main.

De nombreux organes gouvernementaux et compagnies privées prennent part à cet événement unique dans le domaine de l'art-industrie du tapis persan. Le Centre National du Tapis de l'Iran (Iran National Carpet Center[1]) invite chaque année des commerçants étrangers et des hommes d'affaires spécialisés dans ce commerce à participer à cet événement international qui contribue au dynamisme du secteur.

Plus de 700 producteurs iraniens de tapis, 17 marchands iraniens résidant à l'étranger, 54 représentants venus de la Chine, du Japon, de l'Azerbaïdjan, d'Ouzbékistan, du Pakistan, des EAU, de l'Inde, du Koweït, du Danemark, de la Suède, de la Croatie, de la République Tchèque, de la Grèce, de l'Allemagne, de la Russie, de la Roumanie, de l'Afrique du Sud, des Etats-Unis et de l'Uruguay ont participé à cette édition 2016 de l'exposition.

Les tapis persans faits main sont internationalement célèbres pour leurs dessins délicats et leur bonne qualité. D'après les chiffres officiels, ils pèsent un poids conséquent dans les exports non-pétroliers de l'Iran. L'exportation du tapis persan en 2015 montre une hausse de 5 % par rapport à l'an 2014, pour 330 millions de dollars contre 114 millions de dollars l'année précédente. Les tapis sont exportés vers 80 pays étrangers, dont les Etats-Unis qui représentent presque

Durant cette exposition, un grand nombre de dessinateurs, artistes, producteurs, exportateurs et détaillants se rassemblent dans un espace d'une superficie de plus de 45 000 m2. Près de 40 000 visiteurs au total, commerçants, chercheurs et amateurs ou spécialistes en tous genres viennent des quatre coins de l'Iran et du monde pour visiter cette exposition consacrée au tapis persan tissé main contemporain.



▲ *Tapis-tableaux. Photo: Mehrân Riyâzi*



▲ *Tapis-tableaux*



▲ *Les tapis de toutes régions sont exposés. Ici, un marchand de tapis kurde assis dans son stand. Photo: Mehrân Riyâzi*

25% du marché. Bien que l'Iran ait perdu d'importantes parts de marché en raison des sanctions, il a quand même réussi à exporter des tapis pour une valeur de 60 millions de dollars au cours des quatre premiers mois de l'année 2015.

Près de 40% des tapis persans sont exportés vers l'Asie, 40% vers l'Europe, et le restant vers les autres continents. Les nouveaux clients sont essentiellement basés en Afrique du Sud, en Russie, au Brésil, en Chine et en Indonésie.

Plus de 700 compagnies de production et d'exportation de tapis persan fait main ont assisté à la 25e édition de l'Exposition qui s'est tenue du 22 au 28 août 2016. Les groupes visiteurs venus des autres pays ont eu l'occasion de négocier avec les producteurs et les exportateurs iraniens en matière de coopérations commerciales.

Sont exposés lors de cette édition les tapis faits main de toutes régions, de toutes tailles et de toutes couleurs. Des tapisseries autres que des tapis et des tapis-tableaux sont également exposés.

Durant l'Exposition 2016, focalisée sur la vente nationale et le commerce extérieur, s'est tenu également le 6e festival du Meilleur Tapis, qui est une vitrine de présentation des plus belles œuvres sur la scène internationale.

L'édition 2016 marque aussi le lancement de la version anglaise du site www.Wikicarpet.com (la version persane existe déjà) et la mise en vente de l'Encyclopédie Complète du Tapis tissé main en 4 volumes de M. Dâneshgar. Parmi les autres événements de cette édition, nous pouvons citer des présentations interactives de 14 régions productrices de tapis moins connues que



▲ *L'exposition se tient sur plus de 45 000 m2.*



▲ *Le tissage sur place constitue l'une des initiatives de cette exposition: Photo: Abolfazl Mahrokh*

les autres (tels qu'Ilâm, Songhor Coliayi, style kurde du Khorâssân du Nord, le Lorestân), ainsi que des présentations de régions productrices moins connues de tapis-tableaux (Sardroud, Torkamân Sargolân, Sistân et Baloutchistân, Varâmine, Tchahâr Mahâl o Bakhtiâri, Qashqâï), et de gabbeh (Fârs, Ghohestân, Birjand).

Il faut ajouter que chaque année, l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle inscrit la propriété de quelques régions iraniennes célèbres pour leurs motifs de tapis. Par exemple Heris, Khoy, Tabriz, Qom et Ispahan comptent parmi les régions déjà inscrites sur cette liste à laquelle d'autres régions sont ajoutées au fur et à mesure.

Des ateliers d'apprentissage sont également tenus dans quelques salles de l'Exposition. Les plus beaux tapis de l'année, anciens ou contemporains, sont exposés dans une salle indépendante. Une autre salle, atelier de peinture, est dédiée aux enfants et aux adolescents désireux de découvrir les secrets du tapis persan. Une autre salle revient sur les réalisations du Centre national du Tapis. Enfin, un dernier atelier est consacré au tissage d'un tapis sur place.

Les objectifs prévus pour cette édition sont l'augmentation de l'exportation internationale en plus de la vente nationale, des réflexions sur les problèmes et faiblesses actuels de cette industrie, la mise en relation des producteurs et investisseurs nationaux et internationaux, l'encouragement de l'entrepreneuriat dans ce domaine, la tenue d'ateliers d'échanges d'idées, le renforcement de la compétition en vue d'une meilleure qualité, et la facilitation du contact direct entre producteurs et consommateurs.

Entre les années 1389-93 (2010-2014), l'exportation moyenne du tapis a diminué de 500 millions de dollars à 300-350 millions de dollars, autant en raison des sanctions internationales que des problèmes nationaux de production. Les ventes sont néanmoins reparties à la hausse en 2015. L'objectif des tenants de l'industrie du tapis est d'atteindre cette année au moins 400 millions de dollars de vente. ■

---

1. WWW.INCC.ir

**Sources:**
www.en.tehran.ir
www.incc.ir
www.iranreview.org
www.iribnews.ir
www.toutsurlestapis.fr

# Les Iraniens de l'étranger (I)
# Diaspora iranienne installée aux États-Unis

Khadidjeh Nâderi Beni

Les premières émigrations iraniennes aux États-Unis ont été enregistrées entre 1890 et 1910. Durant cette période, des membres des minorités arménienne et assyrienne de l'Azerbaïdjan, située au nord-ouest de l'Iran, influencés par la propagande d'Américains présents sur place, quittent le pays pour s'établir dans le Michigan, le Wisconsin et l'Illinois, en particulier dans la ville de Chicago. Et depuis 1911, on voit l'implantation et l'augmentation d'une population iranienne en Californie.

A partir de 1950, l'émigration iranienne aux États-Unis a été divisée en trois périodes (cette division est faite selon le motif de l'émigration):

**1) 1950-1979:** durant cette époque, les enfants de familles des classes supérieure et moyenne sont envoyés à l'étranger et plus particulièrement aux États-Unis pour continuer leurs études. Selon les statistiques officielles, avant l'arrivée de la République islamique en 1979, plus de 60 000 Iraniens habitent aux Etats-Unis, et près de 35 000 d'entre eux sont étudiants.

**2) 1979-1995:** suite à l'instauration de la République islamique suivie de la guerre Iran-Irak, de nombreuses familles rattachées à la cour des Pahlavis, ainsi qu'un certain nombre de déserteurs quittent le pays. Les États-Unis sont alors une destination très prisée par les migrants iraniens. On peut estimer que l'émigration iranienne de cette période est souvent d'origine politique. Les statistiques datant de cette époque montrent que près de 150 000 Iraniens quittent l'Iran pour s'installer aux États-Unis.

**3) Depuis 1995:** durant ces dernières décennies, l'immigration iranienne s'est poursuivie. Selon les statistiques étatiques, plus d'un million d'Iraniens a émigré, et plus de 380 000 d'entre eux ont choisi les États-Unis pour leur résidence permanente. Durant ces années, outre les étudiants qui vont poursuivre leurs études dans des universités étrangères, des ouvriers et commerçants iraniens quittent leur pays pour aller travailler à l'étranger. Les chiffres montrent que durant ces deux dernières décennies, près de 300 000 Iraniens se sont expatriés pour des motifs économiques. On peut ainsi conclure que durant cette troisième phase, l'émigration économique est la plus courante.

**La communauté irano-américaine**

Selon les statistiques, la communauté iranienne la plus nombreuse hors d'Iran se trouve aux États-Unis. Certaines sources, dont le Groupe des études iraniennes[1] du MIT (Massachussetts Institute of Technology), en 2010, on dénombre plus de 1,5 million de personnes d'origine iranienne, ce qui fait d'elle la diaspora la plus conséquente. Selon les recherches faites par le FIIB (Fortune Institute of International Business), le revenu moyen d'une famille iranienne émigrée aux États-Unis est près de 30% plus élevé que la moyenne nationale. Les informations fournies par cet Institut précisent également que plus de 50 Iraniens émigrés occupent de hautes fonctions au sein de grandes entreprises industrielles, privées ou étatiques.

On estime que l'ensemble des capitaux d'origine



60

des Iraniens émigrés dépasse les 200 millions de dollars, ce qui explique pour une bonne part l'intégration réussie de cette diaspora. En outre, la communauté iranienne établie aux États-Unis est considérée comme étant l'une des plus éduquées parmi d'autres populations immigrées. Selon les statistiques du MIT, plus d'un quart des Iraniens installés aux États-Unis est titulaire de master ou de doctorat, ce qui constitue un record parmi les 67 communautés étrangères installées aux États-Unis. Selon l'inventaire donné par le MIT, plus de 500 professeurs irano-américains font partie du Corps académique des grandes universités étasuniennes.

### La participation politique

Selon des estimations concernant l'élection présidentielle américaine de 2004, le taux de participation électorale des citoyens irano-américains ne dépasse pas 10%, ce qui fait de la diaspora iranienne la moins active en matière de participation politique dans le système étasunien. Les experts pensent que les Iraniens émigrés ont bien réussi dans les domaines économique, social et culturel, mais du fait de cette importante colonie, ils doivent s'impliquer plus activement dans le monde politique américain. Pour ce faire, le Groupe des études iraniennes du MIT a proposé des programmes pour améliorer la participation politique des Irano-Américains.

### La répartition de la population iranienne

Les dernières statistiques montrent que la communauté iranienne la plus importante en nombre se trouve en Californie et plus particulièrement à Los Angeles, surnommée par les Iraniens de l'Amérique «Tehrangeles» ou «Irangeles». Les quartiers et les régions les plus fréquentés par les Iraniens sont Westwood, Beverly Hills, San Ferdinando, Encino, Glendale, Santa Monica. Il faut ajouter que près de 30% de la population habitant à Beverly Hills est d'origine iranienne. Pour le reste, la majorité des Irano-Américains vit à Chicago, Las Vegas, New York, Houston, etc.

Les Iraniens immigrés sont majoritairement de confession musulmane. Selon les estimations, près de 80% des membres de la communauté irano-américaine sont musulmans, les autres étant juifs, chrétiens arméniens, chrétiens assyriens et autres. Ces dernières années, l'Orange Country, et plus précisément la ville d'Irvine, abrite la plus grande agglomération musulmane iranienne. Plusieurs mosquées et centres religieux y ont été construits et de ce fait, cette ville est considérée comme l'un des grands centres musulmans actifs aux États-Unis. Selon les statistiques présentées en 2013 par l'ISG, le nombre des Iraniens immigrés aux États-Unis a dépassé le 1,5 million. ■

1. Iranian Studies Group (ISG).

**Sources:**

- Adelkhah, Fariba, «Les Iraniens de Californie», publié in *Les Etudes du CERI* (Centre d'Etudes et de recherches internationales), n□'b0 75, mai 2001.
- Emami, Jessica, *Iranian Americans, Immigration and assimilation*, Public Affairs Alliance of Iranian Americans (PAAIA), 2014.
- Eslâmi, Mohsen, "Târikhtcheh va âmâr-e mohâdjerat-e irânian be âmrikâ" (Historique et statistiques de l'immigration iranienne aux États-Unis), publié in *Soureh-ye Andisheh*, n□'b0 16, 1998.
- Neuve-Eglise, Amélie, «Diaspora iranienne dans le monde», publié in *La Revue de Téhéran*, n□'b0 14, Janvier 2007.

**Sites internet:**

- www.irdiplomacy.ir
- www.khbaronline.ir
- www.comiteafi.net

# Jean-Pierre Brigaudiot, Poète du bleu, silence-fictionnel ou bien encore plasticien des toiles étoilées

Saeid Khânâbâdi

La galerie Saless de Téhéran comporte trois étages. Le premier abrite une célèbre librairie, le second un café-philo, tandis que le troisième est un espace lumineux, en mezzanine, consacré aux expositions d'art contemporain.

L'escalier qui mène à la salle d'exposition est constitué d'une volée de marches flottantes, les planches de bois sont reliées au mur par des supports invisibles et de l'autre côté, elles sont reliées au plafond par des câbles en acier. Ainsi, déjà, le visiteur se sent flottant avec cette absence de structure porteuse des marches et dans le silence qui domine la galerie:

(citation:

***" … flottement, l'inadvenu du langage pour dire ce que … Je … du monde qui n'est et ce qu'en disent les mots, comme des hypothèses inachevées, comme une esquisse … juste une intention attentive à … mots énoncés en la nuit si épaisse, où le sens jamais ne se forme … mouvant comme un nuage… écriture hantée par sa vacance … déchiquetée par le vide, le blanc, l'absence … vacance du sens, vacance du blanc … mots décharnés, mots insensés (étonnement et oubli)***

***silence, tellement que, tellement"***



▲ *Jean-Pierre Brigaudiot*

Après quelques vertiges dans ce vide stupéfiant et dans cette vacance du sens, on arrive à l'entrée de la salle. Le carré central au-dessus de l'escalier est couvert par un plafond fait de cubes-miroirs juxtaposés où se plantent les cordes en acier des marches. On dirait la voûte céleste turquoise, des étoiles géométrisées et des pans du ciel:

**"Ces ondes limitées**  
**Qui coupent l'eau**  
**Aux yeux du fou**  
**Dessinent la peur**  
**Dès que j'eus gravi**  
**L'image de la peur**  
**Je vis**  
**Deux pans de ciel**  
**Ils ne veulent pas de contours sur ton visage**  
**Alors que le contour de ton visage embellissait**  
**Ses ondes dans les pans de ciel**  
**Je descendis mon échelle**  
**- Peur de l'image.**  
**Et la peur comme notre blessure"**

(Un poème d'Abdollah Royaï que Jean-Pierre Brigaudiot a peint en hommage à celui-ci, puis exposé à la galerie Saless.)

Et probablement afin d'atténuer la douleur de cette blessure énoncée par Royaï, une musique light et une chanson anglophone d'un rythme doux animent l'ambiance. Une présentation de l'exposition et de



▲ *Photos: Exposition "Si peu, à peine…" de Jean-Pierre Brigaudiot, galerie Saless de Téhéran*

l'artiste est écrite en persan à même le mur, une écriture noire sur un fond blanc:

*"Les œuvres de Brigaudiot exposées dans la galerie sont nourries par quatre raisons artistiques; la poésie (la sienne), la peinture, la photographie et la vidéo.*

*Ainsi, la poésie est le point de convergence de toutes ces œuvres. Une poésie contemporaine libérée des règles préfabriquées, apte à s'exprimer sans ou avec les mots.*

*Quand la poésie se libère des mots, parfois en s'appuyant sur la géométrie ou la mathématique, elle tente de compter les astres ou de s'évader dans le rêve de repenser le monde.*

*L'art de Jean-Pierre Brigaudiot est comme un rêve avec pour objectif de définir et d'expliciter les choses du monde. Ce sont, soit les objets visibles et concrets, soit les objets abstraits et impalpables.*

*Brigaudiot, bien qu'il ne s'exprime pas en persan, grâce à la poésie qui apparaît dans sa peinture, dans sa photographie ou dans sa vidéo, partage d'une manière réelle, le visible et l'audible: peinture, motif, hymne ou chuchotement: un dialogue non-entendu n'est plus non-entendu quand il est ressenti.*

*Les œuvres de Brigaudiot ne connaissent aucune frontière ni limite, elles se reconstruisent, se lisent et se transforment continuellement.*

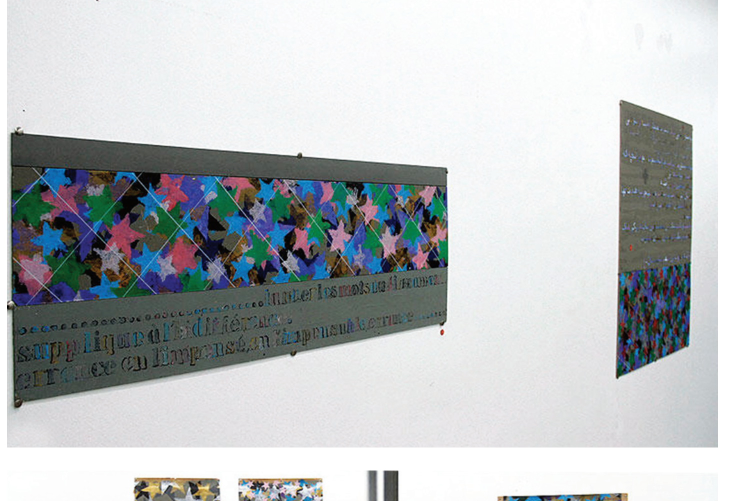
*L'inspiration de ses toiles ne se programme point. Mais elle apparait naturellement, car le temps change le sens et la forme de toutes choses."*

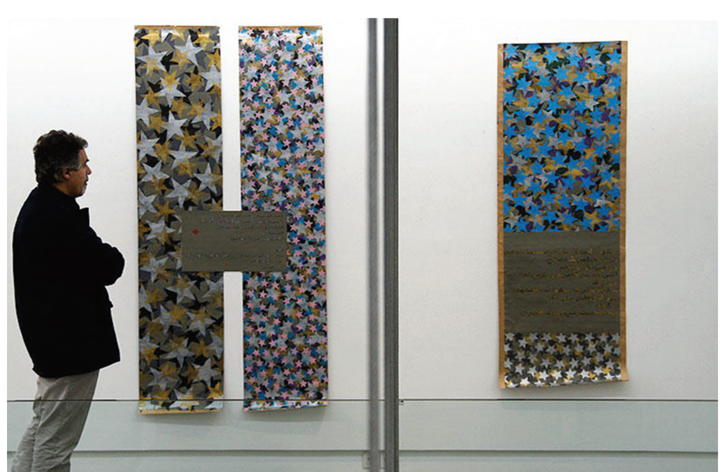
Son travail place l'esprit de l'interlocuteur face à un défi permanent et à un challenge infini. Tout est calculé, réfléchi et conscient. Son style est très français. Sa façon de dire des choses et sa façon de ne pas les dire sont à la fois personnelles et uniques. Mais Brigaudiot, malgré la structure complexe de ses tableaux, réussit à communiquer avec le public iranien.

Je le trouve donc là, dans la galerie, un homme âgé de presque 70 ans. Ancien doyen de la faculté des Arts Plastiques et Sciences de l'Art de la Sorbonne qui ne témoigne nullement de cet orgueil propre aux sorbonnards. Il marche dans

la salle et communique avec les visiteurs, en français aussi bien qu'en anglais. La salle est remplie de personnes de tous genres: jeunes filles en tchador, filles habillées plus légèrement, étudiants des beaux-arts et des lettres, passionnés d'arts plastiques, professeurs d'université, artistes amateurs et professionnels.

Les peintures sont en majorité des acryliques sur carton. Le travail de Brigaudiot est pourtant difficile à saisir, complexe à identifier. Son travail place l'esprit de l'interlocuteur face à un défi permanent et à un challenge infini. Tout est calculé, réfléchi et conscient. Son style est très français. Sa façon de dire des choses et sa façon de ne pas les dire sont à la fois personnelles et uniques.





Mais Brigaudiot, malgré la structure complexe de ses tableaux, réussit à communiquer avec le public iranien. Cela justifie le nombre et la diversité des visiteurs. Brigaudiot transmet un message codifié et bilingue, mais il désire ardemment coopérer avec les artistes iraniens, s'initier à l'art persan, et créer encore davantage dans cette phase d'interaction avec la pensée iranienne.

Déjà, il y a une iranité artistique qui est là, chez Brigaudiot. En 2000, il a, un peu par hasard, découvert l'Iran. Invité par des universités iraniennes dans le cadre de coopérations scientifiques et académiques irano-françaises, l'artiste se rend en Iran. Il fait alors connaissance avec des artistes plasticiens, des photographes et certains grands noms de la poésie contemporaine. Brigaudiot organise dès lors plusieurs expositions réussies dans des galeries réputées de Téhéran. Depuis 2008, il écrit aussi pour *La Revue de Téhéran*. Ses articles sont plutôt des réflexions sur des évènements artistiques auxquels il participe ou sur des expositions qu'il visite en Europe, en Amérique ou en Asie. Il voyage partout pour découvrir les nouveautés plasticiennes comme pour exposer ses propres travaux. Quand on l'interroge, dans le cadre de la présente exposition, sur la philosophie sous jacente à l'accrochage de toiles sans châssis, sans support, sans standing, il répond que sous cette forme, il peut les mettre en rouleaux pour les emmener avec lui durant ses nombreux voyages. Brigaudiot est un artiste nomade, un poète-plasticien errant.

La contemplation de ses tableaux, surtout la nature hybride et bilatérale de l'art de Brigaudiot, m'ont fait penser à l'exposition monographique du belge Wim Delvoye, il y a quelques mois, au musée d'art contemporain de Téhéran. Une Maserati ornée par un verset




coranique concernant l'Ascension du prophète Mohammad, un récit religieux raconté par une Maserati décapotable, décorée par des artistes d'Ispahan!

Le bleu, l'étoile, le mot, l'espace, le paysage et l'imaginaire sont les thèmes dominants de Brigaudiot. L'artiste aime particulièrement le bleu. Le bleu est pour lui le reflet de l'existant, du sensé, du signifié. Le bleu est souvent associé au gris. Un gris qui est à la fois travaillé et léger, comme une base modeste, banale, valorisant la réalité bleue. Le mot persan "*hitch*", l'équivalent de Néant ou de Rien ou même de Vide (selon les connotations), se trouve ici partout. La calligraphie de ce mot suit le modèle sculpté de "*hitch*" réalisé par le grand maître iranien Parviz Tanavoli. Un *"hitch"*, un lieu intemporel où l'espace se noie dans l'espace.

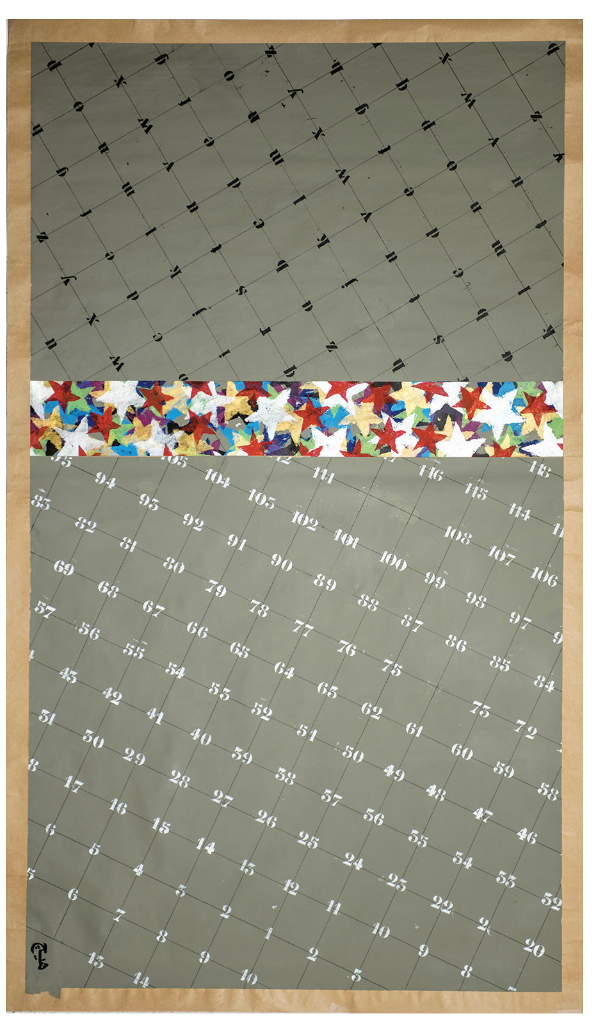
***"…lorsque la terre sombre en l'océan, lorsque l'océan se noie en lui-même …***

***temps infini, au-delà … mots involontaires, surgis de leur méconnaissance,***

***-   -là, en la pénombre-***

***+***

***attente sans impatience en cet espace vague …***









***où même le temps oublie de se compter…"***

Ainsi, Brigaudiot aime compter et conter. Compter les mots, compter les astres. Dans sa maison de campagne, au-dessous de cette voûte pas encore polluée de la nature rurale, il compte les étoiles. Il les énumère dans le ciel de la nuit. Il contemple la galaxie. Il compte les étoiles et les recompte. Et il se trouve limité, en tant qu'Homme face au Ciel. Il n'arrive pas à achever le comptage. Donc il dessine, fictivement, le reste de sa rêverie. Dans ses toiles, il conte en même temps qu'il compte les étoiles. Les numérotations dépassent le cadre de ses tableaux. Pour dire, peut-être, que la toile plasticienne n'est qu'un fragment de la toile universelle; l'Univers est donc irreprésentable. Certains tableaux se partagent entre chiffres et lettres. Les signes plus (+) se répètent, selon l'artiste, sans avoir rapport avec la croix du Christ. Un Spot (), une tache ronde en couleur, suit le signe plus (+); une trace inconnue, un pôle du magnétisme focalisé, un enjeu pour le champ visuel. Une barre d'étoiles colorées divise l'empire des lettres, avec en haut du tableau la république des lettres et celle des chiffres en bas. La poésie s'impose. La poésie s'empare. La poésie conquiert. Les lettres, les éléments-composants de la poésie et les chiffres révélant de la discipline altimétrique de l'Univers.

***"mots venus de si loin [de la pensée inconstituée, vaquant en l'azur, en amont] … lancés par myriades, sans but, informes, incertains, balbutiants.***
***pour, peut-être, qu'advienne la poésie …"***

Et tout cela pour que la poésie émerge. La photo de ses "bateaux ivres" abandonnés dans une rivière inconnue, ces milliers d'étoiles, ces signes plus, ces mots, ces Spots abandonnés dans le vide de la toile, tout cela pour que la poésie naisse: une "incertaine poésie" …

La projection d'une vidéo conclut notre visite. La qualité moyenne du système de sonorisation de la galerie diminue quelque peu l'acoustique de la vidéo. La vidéo est différente de ce que l'on a l'habitude de voir. Elle est minutieusement élaborée et maintes fois corrigée par l'artiste dans un studio coréen. Chaque moment est réfléchi. La vidéo est porteuse d'une extrême délicatesse visuelle. Elle est en effet le fruit d'une longue réflexion commencée lors de l'une des expositions de l'artiste en Corée du Sud dans le cadre

de l'année France-Corée (2015-2106). Les séquences filmées sont tournées à la campagne, là où aime se retirer l'artiste. La pluie tombant sur le calme de la rivière est, d'après Brigaudiot, un événement imprévu, survenu par hasard dans la nature. Les lectures des poèmes en français sont faites par l'artiste lui-même, avec une parfaite traduction en persan par un ami iranien dont la lecture est faite en farsi par l'un de ses amis, acteur iranien.

Ancien professeur et brillant enseignant, Jean-Pierre Brigaudiot a su marier son savoir académique à une création artistique à l'échelle internationale. Désireux d'exposer de plus en plus en Iran, il ne cache pas ses mécontentements à l'égard du manque de soutiens financiers. Il réclame des sponsors et le parrainage des grandes sociétés françaises présentes sur le marché iranien. Cette expo solo, intitulée "Si peu, à peine…" est cependant soutenue par l'Association d'amitié Iran-France et par la Galerie Saless. L'ambassade de la République française en Iran a également été très présente à la cérémonie d'ouverture.

Téhéran est une ville que Jean-Pierre Brigaudiot aime. Il se réjouit des développements urbains et infrastructurels de cette métropole. La galerie où il expose se trouve à quelques mètres de la Rue Irân-Shahr. Le terme Irân-Shahr, signifiant la cité d'Iran ou la ville iranienne, est à l'origine une initiative sassanide pour désigner l'empire Perse. Un choix inconscient mais significatif. Et l'Iran, c'est un pays qu'il aime profondément, tout en étant un vrai admirateur de la France. Il met l'accent sur les progrès de l'Iran en matière de technologies. En parlant d'Asie, il critique l'hyper-capitalisme de certains pays américanisés de l'Extrême-Orient. Il parle de la domination de certaines compagnies hi-Tech qui ont réduit les humains en machines programmées. C'est peut-être pour cette raison qu'il éprouve une sympathie pour l'Iran, un pays qui a, au moins jusqu'à aujourd'hui, résisté à cette tendance à métamorphoser l'identité humaine. Et la mission de l'artiste peut aider à briser les dérives vers la vie-cliché de l'homme-robot, l'homme-consommateur.

L'art de Brigaudiot demeure surprenant, multidimensionnel, cognitif et chargé de secrets, chargé d'images imaginaires. Il se sent peut-être descendu ici bas par l'échelle d'Adam, sur cette terre qui lui fait peur. Ses étoiles sont les seuls souvenirs intacts d'une vie céleste. Et tout cela…

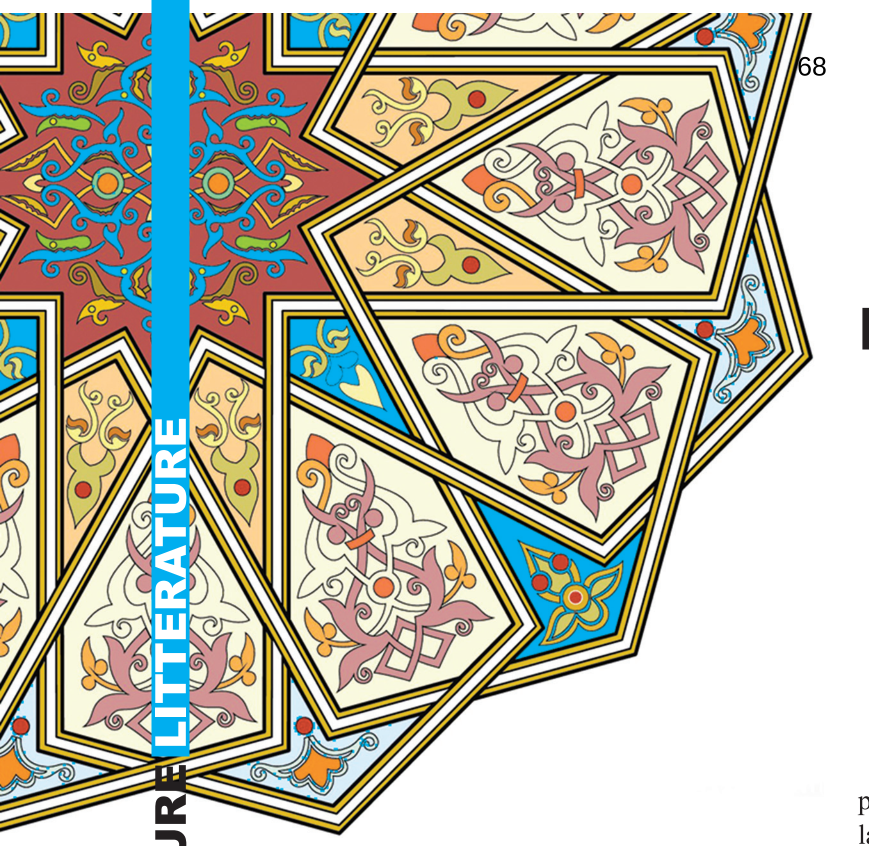
***"pour, peut-être, qu'advienne la poésie …"***

**…**

***"silence, tellement que, tellement"***

**… ■**







# Les thèmes externes et internes dans l'œuvre poétique de Massoud Saad Salmân (I)

Arefeh Hedjâzi

### Vie et œuvre de Massoud Saad (1046-1121)

Massoud Saad Salmân est un poète persan médiéval du XIe siècle. Il naquit en 1046 de parents persans originaires de Hamedân à Lahore, à l'époque de l'empire ghaznavide (975-1176). Sa famille était noble et son père, Saad Salmân, était intendant royal des finances à la cour du roi ghaznavide Majdoud ibn Massoud. Arrivé à l'âge adulte, Massoud s'engagea également, sur les conseils de son père, à la cour du roi ghaznavide Ebrâhim (1058-1098) où il devint un proche du prince Seyf-o-Dowleh Mahmoud. Ce dernier fut soupçonné en 1087 par son père le roi d'avoir voulu déserter au Khorâssân auprès des Seldjoukides, grands rivaux des Ghaznavides. Le prince fut donc emprisonné, ainsi que tous ses courtisans, parmi lesquels Massoud Saad Salmân, qui vécut sa première période d'emprisonnement, pendant dix ans. Les trois premières années de son incarcération furent assez douces, puisqu'il les passa dans un village indien, Dahak, sous la protection d'un noble. Mais visiblement, le fait qu'il fut bien traité déplut tant qu'il fut transféré à la forteresse de montagne de Sou, où il vécut quatre ans, enchaîné, faisant l'expérience de la dureté d'une vie carcérale moyenâgeuse. Il fut ensuite transféré dans une autre forteresse de montagne, Nây, où les conditions étaient également dures. Il y fut incarcéré trois ans. La première période d'incarcération de Massoud dura donc dix ans et se passa dans des conditions très dures. Le froid, la faim, la solitude, l'enchaînement et les vexations faisaient partie de son quotidien. Il fut finalement libéré par le roi Ebrâhim lui-même et sa période de liberté dura environ trois ans.

Après la mort du roi Ebrâhim en 1098, son fils Massoud devint roi. Ce dernier donna le gouvernement de l'Inde à son fils Shirzâd, dont le ministre était Bou Nasr Pârsi, ami de Massoud Saad Salmân. Bou Nasr Pârsi, devenu ministre, conquit la région de Jalandhar et confia son gouvernement à Massoud Saad. Mais comme Bou Nasr Pârsi fut révoqué, ses amis tombèrent également, y compris Massoud Saad, qui fut de nouveau incarcéré dans une forteresse montagneuse, la Maranj. Sa deuxième période d'incarcération à Maranj dura huit ans et se passa de nouveau dans des conditions inhumaines. Après sa libération et jusqu'à sa mort à 77 ans en 1121, il fut le bibliothécaire royal de quatre rois ghaznavides. Il était à sa mort un poète reconnu et respecté par ses pairs.

Au total, Massoud Saad passa dix-huit ans de sa vie incarcéré dans des forteresses montagneuses où les conditions de vie étaient particulièrement précaires. Durant ces dix-huit années, il ne cessa d'écrire de la poésie, et il est possible que la poésie fut son seul exutoire face à la violence qui l'entourait. Il était déjà poète avant d'aller en prison - il pense d'ailleurs lui-même que c'est la jalousie face à son talent qui lui causa autant de malheurs -, mais il était alors uniquement un panégyriste. La prison changea les thèmes de sa poésie, qui de superficiellement

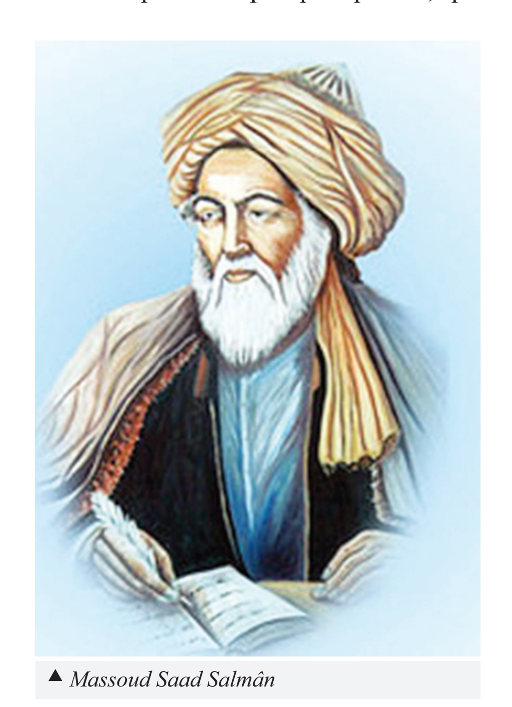
panégyrique, devint très personnelle et un instrument dont il usa pour raconter sa vie de prisonnier dans une optique en même temps subjective et descriptive. Massoud le prisonnier n'écrit plus pour plaire mais uniquement pour s'exprimer. Bien qu'il n'ait jamais abandonné le panégyrique, Massoud Saad est cependant l'auteur du plus important recueil de poésie de prison de la littérature iranienne.

On lui attribue trois recueils: le recueil persan, le recueil arabe et le recueil indien. Le recueil indien a intégralement disparu. Du recueil arabe, il ne reste que quelques dizaines de vers, qui montrent la maîtrise de Massoud quant à la métrique et à la poésie arabes. Mais ces poèmes sont d'une facture classique et sans relief. Le recueil persan demeure à ce jour le seul ouvrage de Massoud Saad qui nous soit parvenu plus ou moins intégralement. Cette œuvre comporte 16 000 distiques et comprend des poèmes de toutes formes: ghassideh, ghazal, ghat'eh et robâ'i. Ses poèmes sont à diviser en panégyriques et poèmes de prison, bien que nombre des poèmes commencent par une complainte du prisonnier pour finir sur des éloges et compliments panégyriques à l'adresse de tel roi ou courtisan, qui aurait peut-être pu favoriser sa libération.

**La poésie de prison en Iran**

Les exemples de poésie de prison sont nombreux en littérature persane, notamment en raison du système royal despotique iranien qui sévit jusqu'au XXe siècle. Massoud Saad Salmân, dont le recueil persan est axé autour du panégyrique et de la poésie de prison, est le plus important représentant de cette poésie. Il a cependant un contemporain: le voyageur poète et missionnaire ismaélite, Nâsser Khosrow, important représentant du style khorâssâni en poésie et en prose, qui a également composé six longues odes où il met en scène son expérience de la prison. Vient ensuite un autre poète d'envergure, situé à la charnière entre les styles khorâssâni et arâghi, dont la plume est particulièrement technique: Khâghâni Shervâni (1121-1190), qui consacre sa courte expérience carcérale (six mois) dans quelques odes très travaillées. Faire une liste intégrale des poètes s'étant illustrés en ce genre poétique est ici hors contexte. On citera donc simplement quelques poètes, qui

> Au total, Massoud Saad passa dix-huit ans de sa vie incarcéré dans des forteresses montagneuses où les conditions de vie étaient particulièrement précaires. Durant ces dix-huit années, il ne cessa d'écrire de la poésie, et il est possible que la poésie fut son seul exutoire face à la violence qui l'entourait.



▲ *Massoud Saad Salmân*

ont tous vécu une expérience carcérale d'au moins six mois et qui en ont fait l'objet de quelques-uns de leurs poèmes: Mojiroddin Baylaghâni (mort en 1190), Falaki Shirvâni (XIIIe siècle), Bâbâ Afzal Kâshâni (XIVe siècle) et Abolghâssem Amri (XVIIe siècle).

Au fil du temps, la poésie de prison devint une poésie foncièrement politique, en particulier à l'occasion de la Révolution constitutionnelle de 1906. On peut citer deux poètes célèbres de l'époque, qui furent incarcérés et qui écrivirent la prison. Le premier est Mohammad Taghi Bahâr, révolutionnaire constitutionnaliste et poète important de cette période, qui transforma son expérience carcérale de quelques mois en la matière pour un *Zendân-Nâmeh* (Le livre de la prison). Le deuxième est Mohammad Farrokhi Yazdi, poète et homme politique, assassiné durant son incarcération, qui exprime sa longue expérience carcérale dans la forme classique du ghazal. Ce sont les derniers représentants de la poésie de prison classique persane.

Massoud le prisonnier n'écrit plus pour plaire mais uniquement pour s'exprimer. Bien qu'il n'ait jamais abandonné le panégyrique, Massoud Saad est cependant l'auteur du plus important recueil de poésie de prison de la littérature iranienne.

Malgré le grand nombre de poèmes carcéraux classiques iraniens, seul Massoud Saad a un corpus de poèmes de prison aussi vaste et varié, avec un immense recueil dédié à cette poésie. Les 18 ans passés en prison ne sont pas pour Massoud une expérience ponctuelle à revivre dans le poème. Au contraire, tous ses poèmes ont été rédigés durant ces années d'emprisonnement et racontent un quotidien carcéral concret, dans lequel vit le poète au moment même où il compose. C'est pourquoi sa poésie de prison est marquée par une urgence autant psychologique que poétique. Autrement dit, le poète est aussi l'homme vivant de sa propre poésie. De là l'importance de la dimension «individualisée» de sa poésie et son appropriation personnalisée des thèmes classiques.

**La critique thématique et la question des thèmes (externes et internes)**

Avec l'apparition de la critique thématique moderne, dont les origines sont entre autres à découvrir dans la phénoménologie et les recherches sur l'imaginaire réalisées par Gaston Bachelard, l'étude des thèmes classiques - que Michel Collot, théoricien moderne de la critique thématique, appelle les "thèmes externes"- a pris un nouveau tournant: de nouveaux et très fertiles horizons se sont ouverts sur la manière dont les thèmes, dans leurs "variations", leurs "modulations"[1] et leurs rapports avec les motifs, se déploient.

Et il est intéressant d'aborder la poésie classique iranienne, strictement structurée par un ensemble de thèmes définis, dans cette optique nouvelle. En appliquant les apports des recherches théoriques en thématique, nous tenterons ici de suivre méthodiquement le tracé de l'écriture et des thèmes personnels, "internes"[2] à l'œuvre et de retrouver le réseau des associations secrètes structurant la poésie de Massoud Saad Salmân.

Massoud Saad Salmân est un poète souvent cité par ses pairs pour l'émotion forte qui traverse ses poèmes, ceci alors que son style est «classique», ce qui lui donne un statut ambivalent. Cependant, historiquement, il s'inscrit dans une ère

de ruptures stylistiques et d'innovations dans la poésie iranienne médiévale. Il est particulièrement reconnu comme le plus important poète de prison de l'histoire de la littérature persane. A l'origine de son œuvre, il y a comme matériau, nous l'avons évoqué, dix-huit années d'incarcération - dont plusieurs dans des oubliettes - dans des citadelles de montagne aux conditions de vie extrêmement difficiles. C'est pourquoi la poésie de Massoud, bien qu'étant en apparence uniquement centrée autour de thèmes "externes" (1988:9) et classiques, est en réalité particulièrement propice à une étude thématique nouvelle. Nous nous proposons donc dans cet article de faire un retour sur ce poète de la vie carcérale et de tenter de cerner les thèmes internes de sa poésie, ceux qui jaillissent de son écriture personnelle et qui structurent l'architecture secrète de son œuvre.

**Massoud Saad et la poésie de prison**

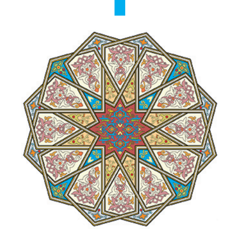
Les critiques classiques et modernes sont unanimes pour estimer que la poésie de prison de Massoud Saad dépasse les autres, de par sa subjectivité profonde et la manière dont le poète "s'approprie" le langage pour parler de sa souffrance intérieure. C'est dans le discours que se distingue la poésie de Massoud, qui appartient bien formellement à la fin de la période khorâssani et au début de la période arâghi. Avec en particulier ses innovations réellement modernes dans l'expression lyrique et qui annoncent la période arâghi. Le lyrisme du style arâghi marquant thématiquement l'œuvre massoudienne est rare dans la littérature khorâssâni. Il est l'expression d'une émotivité intérieure et de sentiments personnels, alors même que la forme stylistique employée par Massoud demeure celle du khorâssâni, épurée et plutôt rude. Massoud utilise le langage direct et clair du style khorâssâni mêlé au lyrisme arâghi pour exprimer des sentiments très personnels, éprouvés et intériorisés par de longues années de solitude forcée; ce qui fait de sa poésie l'une des plus hautes poésies dite de *habsieh* (poésie de prison) de la littérature islamique, et la plus belle forme de *habsieh* de la littérature persane, alors même que d'autres poètes, comme Khâghâni, lui aussi emprisonné durant une courte période, ont pu exprimer la prison en des formes plus belles mais qui manquent ce "cri du cœur" de la poésie de Massoud.

Les exemples de poésie de prison sont nombreux en littérature persane, notamment en raison du système royal despotique iranien qui sévit jusqu'au XXe siècle. Massoud Saad Salmân, dont le recueil persan est axé autour du panégyrique et de la poésie de prison, est le plus important représentant de cette poésie.

D'un point de vue thématique, cette appropriation du langage poétique par Massoud transforme dès lors les "thèmes externes" en "thèmes internes", personnels, structurant l'architecture d'une personnalité poétique que le lecteur peut suivre au fil de l'œuvre massoudienne. C'est l'hypothèse qui est à l'origine de cet article et nous avons tenté de nous mettre à l'écoute de l'œuvre massoudienne, subjectivement, pour en retrouver les "sèmes textuels" (Ibid: 8), catégorisés selon une méthodologie objective et rigoureuse, telle que décrite par Michel Caillot dans son article "Le thème selon la critique thématique".

**Massoud Saad, la prison et l'appropriation par le Moi poétique des thèmes "externes"**

Dans l'œuvre massoudienne, le lyrisme fort et inattendu permet l'appropriation des thèmes classiques par le poète. Plus exactement, il permet une forte personnalisation dans la structuration, l'association, la modulation et les variations des motifs, qui, situés ensemble autour d'un "sème nucléaire" constituent un thème. L'œuvre de Massoud Saad est très autobiographique.



Les critiques classiques et modernes sont unanimes pour estimer que la poésie de prison de Massoud Saad dépasse les autres, de par sa subjectivité profonde et la manière dont le poète "s'approprie" le langage pour parler de sa souffrance intérieure. C'est dans le discours que se distingue la poésie de Massoud, qui appartient bien formellement à la fin de la période khorâssani et au début de la période arâghi.

Au niveau structural, l'essentiel de sa poésie se divise en deux catégories: les panégyriques et les odes de prison. Parfois, le panégyrique commence par une complainte, devenant ainsi un poème au ton personnel et aussi prosaïque, puisque le panégyrique est destiné à un homme d'autorité, qui pourrait éventuellement prendre le prisonnier sous sa protection. Ainsi, dans son recueil, panégyriques et poèmes de prison s'allient entièrement et présentent, dans une optique de lecture durable, un schéma de thèmes, parfois éloignés les uns des autres.

L'étude de ces ensembles a mis à jour des correspondances et des faisceaux de motifs, qui ordonnent quatre grandes séries de thèmes:

- Thèmes de l'incarcération
- Thèmes de l'animosité
- Thèmes de l'inversion
- Thèmes de l'ambivalence et de la dualité

Ces trois grandes familles de thèmes sont signalées par des motifs qui reviennent sans cesse, pratiquement dans chaque poème de l'œuvre massoudienne, avec des dominances différentes et variables d'un poème à l'autre et constituent un réseau personnel et obsédant. Ce réseau de signifiants est le discours régulier, conscient et inconscient, que le solitaire prisonnier Massoud tient sur lui dans un rapport direct et inévitable avec le monde brutal qui l'emprisonne.

Il est également possible d'étudier l'œuvre massoudienne dans l'optique d'une critique du paysage, mais uniquement de la profondeur, en ce sens que, comme nous le verrons, le paysage carcéral de Massoud est un paysage fait de hauteurs et de profondeurs, tunnels, miradors, oubliettes…. ■

*A suivre…*

---

1. *"(…)le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre."* Collot Michel. Le thème selon la critique thématique. In: Communications, 47, 1988. pp. 79-91. doi: 10.3406/comm.1988.1707

2. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_47_1_1707, consulté le 18 août 2012. "*L'identité du thème est définie par l'ensemble de ses variations internes, dont la thématique doit constituer le répertoire:* un thème n'est rien d'autre que la somme, ou plutôt la mise en perspective de ses diverses modulations." Collot, Michel, ibid. p. 9. Michel Collot cite ici Jean-Pierre Richard dans son ouvrage important de la critique thématique: *L'univers imaginaire de Mallarmé.*

PATRIMOINE ITINERAIRE

# La cité souterraine de Sâmen

Babak Ershadi



▲ *Une grande salle funéraire de la cité souterraine de Sâmen.*

Sâmen n'est pas l'unique cité souterraine de l'Iran: *La Revue de Téhéran* en a déjà présenté une autre, celle qui se situe sous la ville ancienne de Noush Âbâd à sept kilomètres de Kâshân, construite il y a environ 1400 ans vers la fin du règne des Sassanides.[1] Mais Sâmen a une autre histoire qui mérite d'être relatée ici.

La petite ville de Sâmen (moins de 5000 habitants en 2011) se situe dans le département de Malâyer, au sud de la province de Hamedân. Dans le *Livre des Routes et des Royaumes* (Al-Kitâb al-Massâlik wal-Mamâlik), Ibn Khordâdbeh (820-885), géographe musulman descendant d'une riche famille perse, a indiqué le nom d'une petite ville, Râmen, qui semble correspondre au Sâmen moderne.

Cependant, même cet ouvrage géographique ancien ne parle pas directement d'une «cité souterraine», mais tout simplement de «ruines». En effet, la découverte de la cité souterraine de Sâmen est très récente. Depuis de longues années, les habitants de la région parlaient de l'existence de «maisons» sous la terre, pourtant les experts de l'Organisation du patrimoine culturel, qui s'étaient intéressés à ces témoignages, n'avaient pas trouvé d'indices concrets concernant l'existence d'une quelconque structure architecturale souterraine dans la région. En réalité, on ne connaissait aucune des «entrées» de ces espaces bâtis souterrains dont les habitants parlaient depuis longtemps.

C'est en 2005 que les services régionaux des télécommunications de la province de Hamedân ont découvert accidentellement quelques espaces bâtis souterrains lors des travaux de pose de câbles de fibre optique. Les experts de l'Organisation du patrimoine




▲ *La province de Hamedân et ses voisines. La croix indique la position de Sâmen.*



▲ *Une grande salle funéraire remplie de squelettes.*

culturel en ont été informés et se sont chargés des premières estimations. Ils ont également sécurisé cette première entrée de la cité souterraine de Sâmen, creusée presque entièrement dans le granit.

Les premières fouilles archéologiques ont été entamées en 2007. Le travail fut difficile étant donné que les espaces souterrains se trouvent sous la ville actuelle. Durant ces dix dernières années, les équipes archéologiques de l'Organisation du patrimoine culturel ont effectué cinq saisons de fouilles à Sâmen. Au cours de ces fouilles, les archéologues ont identifié 60 pièces et salles souterraines, ainsi que des couloirs et d'autres espaces. Les résultats des recherches archéologiques montrent que la construction de la cité souterraine de Sâmen remonte à une période précédant la fondation de la dynastie des Arsacides (247 av. J.-C.-224 apr. J.-C.). L'expansion de la cité daterait de l'époque du roi Mithridate Ier (195-135 de notre ère). Selon les estimations, la ville souterraine de Sâmen doit avoir une superficie de trois hectares, ce qui signifie que jusqu'à présent, les archéologues n'ont découvert qu'une petite partie de la ville cachée, en général à une profondeur de 4 à 6 mètres par rapport à la surface actuelle de la ville de Sâmen, d'où d'ailleurs la difficulté des travaux archéologiques.

L'expansion de la cité souterraine a été progressive. Les experts estiment qu'au départ, ces espaces souterrains n'étaient utilisés que pour des cérémonies religieuses. Il est probable que les lieux aient été initialement dédiés au culte de

> Les résultats des recherches archéologiques montrent que la construction de la cité souterraine de Sâmen remonte à une période précédant la fondation de la dynastie des Arsacides (247 av. J.-C.-224 apr. J.-C.). L'expansion de la cité daterait de l'époque du roi Mithridate Ier (195-135 de notre ère).

Mithra[2] qui s'exerçait dans les grottes naturelles ou les cavernes artificielles. Dans certaines salles et galeries de la cité souterraine de Sâmen, les archéologues ont également découvert des tombes remplies d'ossements appartenant aux notables ou peut-être aux victimes d'un sacrifice humain[3]. Pourtant, les découvertes archéologiques prouvent que la cité souterraine de Sâmen n'avait pas seulement une fonction rituelle ou funéraire. Il semble que ces espaces souterrains étaient également des lieux habités, thèse soulignée par l'existence de canalisations d'eau à l'intérieur de plusieurs salles et couloirs, et à un puits lié à un qanât[4].



▲ *Les archéologues doivent descendre jusqu'à 6 mètres sous le niveau des rues de Sâmen pour entrer dans les salles et les couloirs de la cité souterraine.*

Des recherches effectuées par les experts de l'Organisation du patrimoine culturel laissent croire que la cité souterraine de Sâmen était utilisée de manière permanente sous les Arsacides, avec également des usages ponctuels lors d'invasions notamment, depuis l'invasion arabe du VIIe siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Détail intéressant et unanimement accepté: le nom de cette cité souterraine n'a jamais été mentionné pendant une longue période de 2000 ans, ce qui signifie que durant ces deux millénaires, la cité souterraine était un endroit mystérieux,



▲ *Des squelettes ont été découverts dans plusieurs salles de la cité souterraine.*

uniquement connu par un très petit nombre d'initiés et utilisé en de rares occasions. Selon les témoignages, les habitants soupçonnaient depuis longtemps son existence et en avaient entendu parler

> Détail intéressant et unanimement accepté: le nom de cette cité souterraine n'a jamais été mentionné pendant une longue période de 2000 ans, ce qui signifie que durant ces deux millénaires, la cité souterraine était un endroit mystérieux, uniquement connu par un très petit nombre d'initiés et utilisé en de rares occasions.

par les personnes âgées, mais n'avaient pas trouvé les entrées.

Les objets découverts appartiennent à une période antérieure à la dynastie des Arsacides, mais aussi à l'ère arsacide ainsi qu'à différentes périodes islamiques, notamment les règnes seldjoukide et safavide. À des époques plus anciennes, les lieux auraient eu une fonction cultuelle, tandis qu'à des époques plus récentes, la cité cachée sous terre servait de refuge. L'organisation du patrimoine culturel de la province de Hamedân a l'intention de créer un centre de recherches archéologiques dédié à la cité souterraine de Sâmen. Il est prévu aussi d'en faire un site touristique public accueillant des visites guidées. Les visites s'effectuent actuellement de manière limitée.

Une centaine de squelettes découverts dans la cité souterraine lors de la deuxième saison des fouilles ont été soumis à des examens biologiques et anthropologiques. Les experts ont essayé de déterminer le sexe, l'âge et les propriétés physiologiques des défunts ainsi que la raison de la mort de chacun d'eux. Les cadavres avaient été disposés dans une position propre à l'époque arsacide. Ils ont été découverts dans neuf des pièces mises à jour de la cité



▲ *Un couloir creusé dans le granit.*



▲ *Un escalier taillé dans la pierre.*

souterraine.

Le site officiel de la ville de Sâmen (csqmen.ir) offre de très bons textes en persan et une galerie d'images de la ville souterraine. Il est également possible de faire une belle visite virtuelle de la salle 103 de la cité souterraine (http://csamen.com/?p=1736) après le téléchargement du fichier.

Les autorités locales et les responsables de l'Organisation du patrimoine culturel envisagent la transformation de la cité souterraine de Sâmen en un pôle touristique du sud de la province de Hamedân. Mais pour réaliser un tel projet, il faudra un budget important pour créer les infrastructures nécessaires. En effet, l'Organisation du patrimoine culturel n'a pas encore les fonds nécessaires pour acquérir les lieux qui se trouvent dans l'environnement urbain de la ville de Sâmen. Pour le moment, les cinq hectares du site ont été enregistrés sur la Liste des œuvres nationales.

Malgré toutes les difficultés, les recherches archéologiques de la cité souterraine de Sâmen se poursuivent par une équipe de l'Université Bou Ali de Hâmadân et des services provinciaux de l'Organisation du patrimoine culturel. ■

---

1. Kohandani, Hossein, "OEEI, La plus grande ville souterraine du monde", in: *La Revue de Téhéran*, n° 70, septembre 2011, accessible à:*http://www.teheran.ir/spip.php?article1440#gsc.tab=0*
2. Mithra est un dieu indo-iranien, antérieur à la religion zoroastrienne en Iran. Il faisait l'objet d'un culte important dans la Perse antique dès le IIe millénaire avant notre ère. Mithra était le dieu du contrat, de la loi et de la légitimité, et il était symbolisé par le Soleil.
3. Cependant, le rite du sacrifice humain était très rare même dans les civilisations pré-zoroastriennes en Iran.
4. «Le qanât est une galerie souterraine creusée d'une manière quasi horizontale. Il y a pourtant une pente douce pour que l'eau puisse s'écouler du haut vers le bas. Le but de la construction de cette galerie est d'avoir accès à une nappe d'eau souterraine et à acheminer l'eau par cette galerie souterraine vers l'extérieur à une distance assez éloignée de l'endroit où on creuse le premier puits dit «puits mère». Voir: Ershadi, Babak, "Les qanâts d'Iran inscrits sur la Liste du patrimoine mondial", in: *La Revue de Téhéran*, n° 132, novembre 2016.

# *Nouvelles sacrées (XXXVII)*
# Javâd Fakouri

Khadidjeh Nâderi Beni



▲*Keyvân Nourhaghi et Javâd Fakouri sur le point d'effectuer un vol d'essai avec un F4 à Shirâz, en 1974.*

Javâd Fakouri, ministre de la Défense de la République islamique du 12 août 1980 au 29 septembre 1981, est né à Tabriz. Après des études primaires à Tabriz, sa famille vient s'installer à Téhéran où il finit le secondaire au lycée Marvi de Téhéran. En 1959, il termine une formation initiale de pilote et deux ans plus tard, effectue son premier vol solo sur les terres de Douchân Tappeh, petit village situé à l'est de Téhéran. Cette même année, il se rend aux États-Unis où il reçoit une formation spéciale sur les phantom F-4 et dans le domaine du commandement. A son retour, il est recruté par l'armée de l'air iranienne en tant que pilote d'avion de chasse.


▲ *Javâd Fakouri*

Avant la victoire de la Révolution islamique, Fakouri assume différentes charges dans plusieurs bases aériennes dont celles de Shirâz, Téhéran, Tabriz et Hamedân. Dès la victoire de la Révolution, les membres du Parti du peuple musulman (*Hezb-e khalgh-e mosalmân*) et certains officiers de la base aérienne de Tabriz se rebellent conjointement contre la toute jeune république. Fakouri, alors commandant de la base, parvient à neutraliser cette révolte et à prendre de nouveau le contrôle de la base.

Il est ensuite nommé chef de l'état-major de l'armée de l'air. Durant cette période, Fakouri mène une vaste lutte contre les tentatives

antirévolutionnaires à l'ouest du pays, notamment à la suite du coup d'Etat de Nojeh, resté inachevé grâce au sacrifice des officiers de la force aérienne. Il s'agit d'un coup d'Etat planifié et soutenu par les gouvernements américain et irakien: le 9 juillet 1980, certains officiers militaires dirigés par Shâpour Bakhtiâr[1] se soulèvent contre le gouvernement et lancent une opération militaire à partir de la base aérienne de Nojeh à Hamedân. Lors de cette opération, bénéficiant de l'appui de l'armée irakienne, les officiers rebelles tentent de bombarder certains points stratégiques à Téhéran et d'autres grandes villes. Le gouvernement est rapidement informé et le coup d'Etat avorte. C'est suite à cet échec que le gouvernement de Saddam Hussein, toujours appuyé par les Occidentaux, décide de déclencher la guerre contre l'Iran, le 22 septembre 1980.

Dès le déclenchement de la guerre, le ministre Fakouri et ses officiers dans l'armée de l'air iranienne planifient et accomplissent plusieurs grandes opérations victorieuses dont la plus importante est celle de H-3[2]. Il s'agit d'une vaste attaque-surprise contre la base d'Al-Walid à l'ouest de l'Irak. Cette base, qui abrite alors la majorité des équipements de l'armée irakienne, est bombardée et complètement anéantie par les chasseurs iraniens. En outre, Fakouri joue un rôle de premier plan dans la planification et la réalisation de l'opération de Kamân 99 (Alborz)[3], l'une des plus grandes opérations iraniennes dans toute l'histoire de la guerre irano-irakienne. Grâce à cette opération victorieuse, l'armée iranienne arrive à bombarder et insécuriser plusieurs cibles stratégiques dont les bases militaires de Mossoul, Al-Rashid et Nassirieh.

Durant les premiers mois de la guerre, l'armée de l'air dirigée par le ministre Fakouri joue un rôle de premier plan dans la défense contre toute occupation irakienne, surtout dans les régions de Dezfoul et Abâdân.



▲ *A droite: Javâd Fakouri*

Le 29 septembre 1981, accompagné par plusieurs commandants de l'armée et du Sepâh, Fakouri tombe en martyre suite au crash de son avion, après avoir effectué une mission dans la région de Bâziderâz, sur le chemin de retour à Téhéran. ■

1. Le dernier premier ministre de la dynastie pahlavi qui, suite à la victoire de la République islamique en Iran, se réfugia en France.
2. Voir notre article «Opération H-3» publié in n° 98, janvier 2014. Consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article1838
3. Voir notre article «L'opération kaman 99» publié in n° 113, avril 2015. Consultable sur: http://www.teheran.ir/spip.php?article2053

**Sources :**
- Amiriân, Mohammad, *Seyri dar târikh-e djang-e Irân-Arâgh* (Aperçu sur l'Histoire de la guerre Iran-Irak), 5 vol., Centre des études et recherches de la Guerre, Téhéran, 1367/1988.

# Poèmes

Brumoire

**Pour une grand-mère**.

Au milieu des plants lourds de tabac pur vacillent
Des reflets d'Astre que les feuilles énumèrent,
Ton brun œil près du bleu dont les clins font le trille
Comme les fronts dorés du reflux de la mer.

Le principe de l'âme, inconnaissable aux hommes,
Chante à ta surface sa clarté tel ouvert,
L'œil qui se pénètre à l'horizon qui se pomme
Du peu d'Astre demeuré au creux du ciel clair.

Nous t'entendons réciter dans le long tumulte
D'un siècle barbare d'un poète les vers,
Comme une musique entre les tirs qui exulte
Et filtre dans l'été le métal de l'hiver.

Il y a sur la colline des livres, une âme,
Des vignes qui cajolent, de leurs méandres verts,
Le regard des enfants qui dans la paix s'exclament :
« Cueillons le fruit du jardin, dont l'âme est la terre ! »

Nous revenons toujours admirer, aux terrasses,
Le flot lent de l'eau qui semble être la visière
Liquide d'une étoile gigantesque et lasse
Et cracher ses rayons dans sa fine et légère

Digestion éternelle ! La mer où tu es née
Bleuit le firmament, verdit ce qui est vert,
Les grands citrons, le jasmin dont l'air est ciré,
Sale la terre brune et blanche, roussit le fer,

Parfume la pierre où le ciment interfère
Et nos propres souvenirs, à nous tes enfants,
Qui entendons toujours ta voix comme un vent faire
Gonfler de l'air marin nos souvenirs bouffants.

**Une rêvasserie**.

Pur, le premier émerveillement de l'artiste
Tombe, dans son œil ouvert,
Comme un soleil brûlant qui sur un sein insiste,
Sur un globe de verre.

La rétine absorbe longuement la lumière
Dont elle se consume :
Les rayons y trempent comme en une rivière
L'Astre offre son volume.

Des gorges arrosées de torrents translucides,
Dans de vierges planètes
Que l'orgueil et la cupidité dilapident
Tournoient dans l'œil honnête,

Innocent. Des nuages assombris se gorgent
De soleillées sévères
Dont ils s'outrent comme l'humanité se forge
Sous la masse des fers

Et dont elle forge tout ce qu'elle découvre !
La nature, consolante,
Les animaux naïfs que la crainte recouvre,
Les eaux vives ou lentes

Qui sont nos abreuvoirs clairs et nos bassins tendres
Et dont le bruit conspire,
Dans le vacarme des grandeurs des Alexandre,
Avec nos doux soupirs

Et le soupir profond, sous un azur éteint
D'un beau corps nourrissant
Dont je goûte le sel, le sucre et le satin
A la chair se plissant

Dans un tissu mauve que l'encre et la peinture
D'un tableau lourd et rance,
Prolongent jusques aux pieds d'un corps qui murmure
A Dieu dans la jouissance

Et près du plaisir le plus purement charnel,
Ressent de la matière
Dont se tire l'amour du ventre maternel,
L'infini Univers! ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

---

## S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

## فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال
- **1 an 40 000 tomans**
- **6 mois 20 000 tomans**

| | |
|---|---|
| Nom de la société (*Facultatif*) — مؤسسه | |
| Nom — نام خانوادگی | Prénom — نام |
| Adresse — آدرس | |
| Boîte postale — صندوق پستی | Code postal — کدپستی |
| E-mail — پست الکترونیکی | Téléphone — تلفن |

**اشتراک از ایران برای خارج کشور**

- شش ماهه ۸۵۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۷۰۰/۰۰۰ ریال

**S'abonner d'Iran pour l'étranger**

- **1 an 170 000 tomans**
- **6 mois 85 000 tomans**

Effectuez votre virement sur le compte :

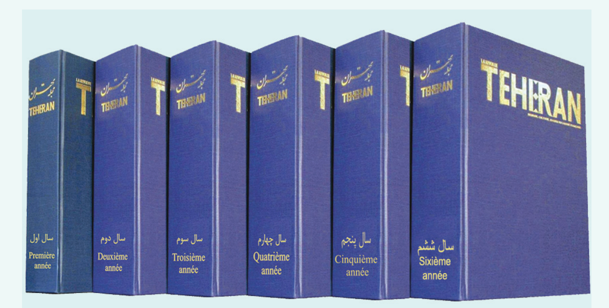
**Banque Tejarat**
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

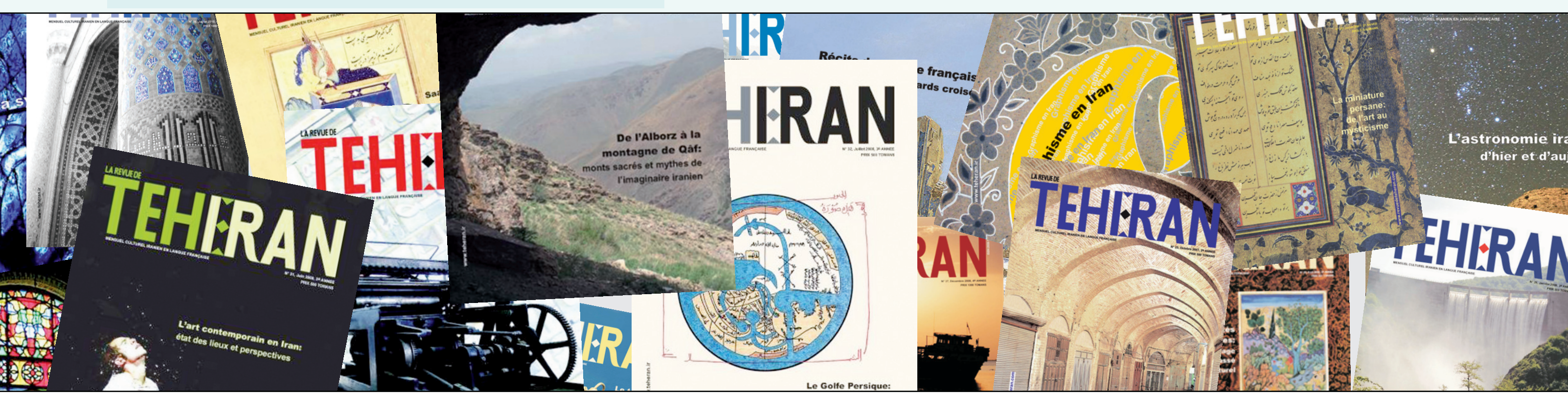
حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

**L'édition reliée des quatre-vingt-seize premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en sept volumes au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.**




دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، ششم، هفتم و هشتم
رُوو دو تهران شامل هشتاد و چهار شماره درهفت مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.




## S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

*Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.*

*(Merci d'écrire en lettres capitales)*

**NOM** ____________ **PRENOM** ____________

**NOM DE LA SOCIETE** *(Facultatif)* ____________

**ADRESSE** ____________

**CODE POSTAL** ____________ **VILLE/PAYS** ____________

**TELEPHONE** ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **100 Euros**

☐ **6 mois** **50 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
**IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543**
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

**Point de vente à Paris:**
**Librairie du Pont de Sèvres**
**204 allée du Forum**
**92100 Boulogne**
**Tel: 01 46 08 21 58**

**مجلهٔ تهران**

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

**مدیر مسئول**
محمد جواد محمدی

**سردبیر**
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

**دبیری تحریریه**
عارفه حجازی
بابک ارشادی

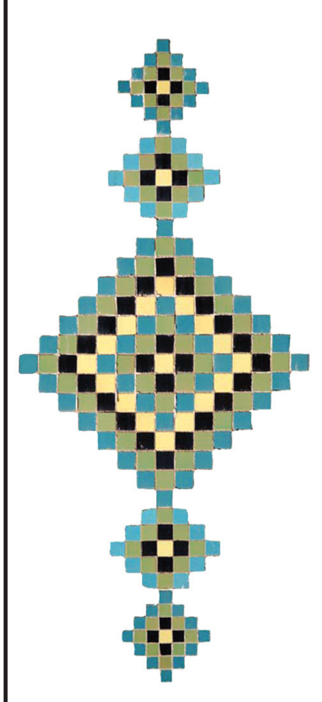
**تحریریه**
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
میری فِررا
اِلودی برنارد
ژیل لانو
مجید یوسفی بهزادی
خدیجه نادری بنی
زینب گلستانی
مهناز رضائی
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
شهاب وحدتی
سپهر یحیوی

**طراحی و صفحه آرایی**
منیره برهانی

**تصحیح**
بئاتریس ترهارد

**پایگاه اینترنتی**
میلاد شکرخواه
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
***Atelier de restauration de tapis anciens.***



مجله تهران
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۱۳۴، دی ۱۳۹۵، سال دوازدهم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir